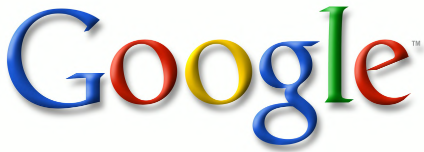
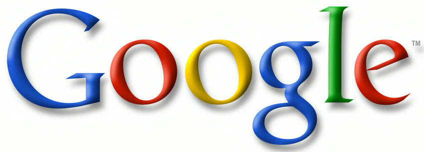
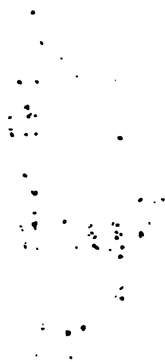






Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker

Nebst Biographien und thematischen Katalogen

von

Carl Mennicke
Dr. phil.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1906

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit, deren Plan und Zweck in der Einleitung erörtert wird, verdankt ihr Entstehen einer Anregung des Herrn Prof. Dr. phil. et mus. Hugo Riemann. Der Verfasser hat sich des öfteren genötigt gesehen, die gewichtigen Arbeiten dieses Gelehrten zu unterbrechen, um Rat und Hilfe einzuholen; mit dem Ausdruck herzlichsten Dankes sei hervorgehoben, daß die erbetene Unterstützung jederzeit in der gütigsten Weise gewährt wurde. Vornehmlich seiner mehrjährigen Tätigkeit als Cembalist in dem von Riemann geleiteten Collegium musicum verdankt der Verfasser eine Kenntnis der prähaydnischen Instrumentalmusik, ohne welche die Lösung seiner Aufgabe wesentlich erschwert worden wäre.

Ferner rechne ich es mir zu einer angenehmen Pflicht der Dankbarkeit, die selbstlose Art und Hingabe zu rühmen, mit welcher Herr Dr. Albert Kopfermann die Schätze der Kgl. Bibliothek Berlin für meine Studien zugänglich gemacht hat; ich wüßte keinen Wunsch, den er nicht nach Kräften befriedigt hätte. Desgleichen sage ich Herrn Albert Schatz in Rostock für die wohlwollende Durchsicht meines Hasse-Katalogs, den Herren Alfred Wotquenne (Brüssel), Arno Reichert (Dresden) und Dr. Rudolf Schwartz (Leipzig) für ihre wertvollen Winke den besten Dank. Die Herren Vorstände der Dresdener und Berliner Archive und der auf Seite 492 genannten Bibliotheken sind mir in der uneigennützigsten Weise entgegengekommen; ich bitte sie, sich mit einem summarischen, deshalb aber nicht weniger aufrichtigen Danke zu begnügen. Besondern Dank schulde ich noch den Herren Alfred Berg (Lund), J. E. Dent (Cambridge), Dr. Max Seiffert (Berlin), Dr. Eduard Jacobs (Wernigerode), Dr. Eus. Mandyczewski (Wien), Prof. Angelo Scriuz (Venedig), Dr. Hans Sommer (Braunschweig), Dr. Max Schneider (Berlin) sowie der Firma Breitkopf & Härtel für die Überlassung eines Briefes Karl Heinrich Grauns.

Die vorliegende Untersuchung gehört zu jenen Forschungen, die sich über ein Material erstrecken, welches in ganz Europa zerstreut liegt und teilweise erst gefunden werden soll; solche Forschungen, meinte Chrysan-

der, seien »kaum leichter noch mühsamer als naturwissenschaftliche Reisen in fernen Ländern«. Wenn die Verdienste Hasses bisher noch nicht gewürdigt worden sind, so liegt das wenigstens zum Teil an den besonderen Schwierigkeiten, mit denen hier der Historiker zu kämpfen hat; schon die Festlegung des Biographischen bereitet große Mühe. Als Gerber sein Lexikon schrieb, klagte er in der Vorrede, er habe allein für den Artikel Hasse 36 Quellen benützen müssen, und an anderer Stelle[1]) bedauert er den Mangel an Konzert- und Theaterberichten aus Dresden, Wien und anderen Städten sehr empfindlich. Die *Biographie Larousse* nennt die Hasse-Forschung kurz eine Lebensarbeit, und Hermann Kretzschmar hat mehrfach betont, daß zur Lösung dieser Aufgabe viele Hände international ineinander greifen müßten. Obwohl nun der Verfasser seine Aufgabe von vornherein abgegrenzt hat, darf er nicht hoffen, daß sein Versuch in allen Punkten geglückt ist; trotz der Mängel, die sich vermutlich in den biographischen Teilen und den Katalogen am ehesten bemerkbar machen, hofft der Verfasser, daß seine Arbeit sich künftigen Forschern nützlich erweise. Vornamen, deren Fehlen irreführen könnte, werden im Register nachgetragen; einige Irrtümer in der Biographie Hasses verbessert der thematische Katalog; man lese auch die Nachträge. Erwähnt sei noch, daß in den Biographien von jener Notwendigkeit, manches zu verschweigen, Gebrauch gemacht worden ist, über welche sich Otto Jahn in seinem Aufsatz *Mozart-Paralipomenon* ausgesprochen hat.

1) Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmackes. Berlin 1795; II, 139 ff.

Leipzig, März 1906.

D. V.

Inhalt.



»... miei compatrioti sono genii e non compositori, ma la uera composizione se truva in Germania«.

Antonio Lotti an Lorenz Mizler.
(Mizler, Musikal. Bibl., 4. Teil. Leipzig 1738, p. 83.)

I. Einleitung.

Für die Geschichte der prähaydnschen Instrumentalmusik hat erst die neuere Musikwissenschaft ein regeres Interesse an den Tag gelegt; die Gründe für die Vernachlässigung dieser seit nunmehr 300 Jahren kultivierten Literatur seitens der älteren Forschung liegen sowohl in dem einseitigen Interesse der Historiker für die Oper, als auch in dem Mangel einer intimen Kenntnis jener Literatur oder in der Verkennung ihres Wertes. Freilich war die junge Wissenschaft in erster Linie bemüht, den glänzendsten Erscheinungen gerecht zu werden, und sie ist mit Erfolg bestrebt gewesen, das Biographisch-Bibliographische zu fixieren und ein großzügiges Urteil zu fällen; eingehenden entwicklungsgeschichtlichen Untersuchungen ist sie aus dem Wege gegangen. In dieser Hinsicht erscheinen namentlich die Arbeiten eines Jahn und Pohl merkwürdig abgegrenzt: den Spuren, welche der junge Mozart und Haydn logischerweise aufnehmen mußten, sind diese Historiker nicht ernsthaft nachgegangen. Dies ist um so merkwürdiger, als sich der Stil dieser Wiener Klassiker weit abhebt von demjenigen Bachs und Händels; eine gründliche Suche nach den Wurzeln der Kunst Haydns und Mozarts hätte schon damals die Mannheimer Instrumentalkomponisten als die ersten vollwertigen Repräsentanten des modernen Stils eruieren müssen, zumal bereits Carpani auf Vordermänner wie Stamitz und Toeschi hinweist;[1] so aber erschien Haydn als der vom Himmel gefallene Meister, sein Stil als sein ureigenster, und damit litt auch ferner das historische Bild des 18. Jahrhunderts an der usuellen äußerlichen Gruppierung, welche jenseits 1750 die neapolitanische Oper, Bach und Händel setzt, diesseits aber Gluck, Haydn und Mozart. Daß die durch die Mannheimer inaugurierte Stilwandlung bisher übersehen wurde, berührt uns jetzt merkwürdig, findet aber seine Erklärung in der erdrückenden Superiorität der genannten Klassiker.

---

[1] Le Haydine, Milano 1812, p. 54; Carpani hat freilich nur J. A. B. Suards Artikel „Allemagne" in dem Musikteil der *Encyclopédie méthodique* (Paris 1791, p. 76) nachgeschrieben: „Stamitz est peut-être celui qui a le plus contribué à former le gout actuel des compositions allemandes. Il a mis surtout ce clair obscur, c'est-à-dire, *ces contrastes heureux de doux et de fort* qui ne tiennent pas seulement à l'exécution, mais à *l'esprit même de la composition*.. Toeschi a mis dans ses symphonies un mouvement, une chaleur et surtout un jeu savant de modulation, en faisant passer succesivement le même motif d'un instrument à un autre et par des tons divers."

Ein anderer Mangel der älteren historischen Betrachtung ist deshalb empfindlicher, weil er auch jetzt noch vielfach wiederkehrt: es ist die in der Würdigung der deutschen Instrumentalmusik weithin bemerkbare Überschätzung italienischer und französischer Einflüsse. Das verbriefte Recht der Deutschen, die ausländische Produktion höher zu bewerten als die eigene, findet auch in der Geschichte der Musik seinen prägnanten Ausdruck, und diese alte „germanische Liebessehnsucht nach dem Süden" hat sogar ernste Kunstgelehrte zu irrigen Behauptungen verleitet. So hat z. B. Hermann Kretzschmar behauptet[1], die deutsche Musik sei während des 17. und 18. Jahrhunderts in eine Fremdherrschaft geraten, sie könne nur im Zusammenhang mit der italienischen richtig erkannt und erklärt werden und auch die Studien über die deutsche Instrumentalmusik vor Haydn blieben Stückwerk, wenn der italienische Hintergrund nicht berücksichtigt würde. Es ist ein unbestreitbares Faktum, daß in Deutschland im 18. Jahrhundert in Oper und Konzert italienische Sänger, Virtuosen und Komponisten dominierten und in ihrer Prävalenz die einheimische Produktion arg bedrängten; hieraus resultiert zwar die Möglichkeit einer italienisierenden Beeinflussung, aber doch keinesfalls eine zwingende Herrschaft über die deutsche Komposition; jene deutschen Komponisten, die dem Standpunkt des großen Publikums zu Liebe ins italienische Lager hinübergingen, gaben ihr nationales Bewußtsein auf und wurden Italiener; die Existenz dieses Renegatentums ist unabweislich; aber wir freuen uns, daß sich die schimpfliche Fahnenflucht rächte mit dem Zusammenbruch des neapolitanischen Opernideals, und daß doch in den glänzenden Tagen der italienischen Oper in Deutschland eine stattliche Anzahl deutscher Musiker lebte, die deutsch komponierten. In unseren Tagen, da wir die Werke jener Komponisten allmählich besser kennen lernen, erkennen wir mit Staunen, auf welchem kräftigen Boden die deutsche Instrumentalmusik stand, und wir sehen Bach umringt von einer Suite, die seiner würdig war. Chrysander hat darauf hingewiesen[2], daß das blendende Aufleuchten der neapolitanischen Oper den Gehalt derselben hat überschätzen lassen. „Bis auf den heutigen Tag ist es wesentlich die neapolitanisch-italienische Betrachtung, mit der wir in die Musikgeschichte blicken, und so befindet sich diese noch immer — abgesehen von einigen nationalen Gegenwirkungen, die weder kräftig, noch unbefangen und gründlich genug waren um das Verhältnis zu ändern (Burney und Winterfeld z. B.) — in einer schiefen Stellung." Wenn freilich Chrysander fortfährt, daß „in der Entwicklung der Musik" die „Höhenrichtung allerdings durch Al. Scarlatti" geht — „aber nicht durch

[1] Jahrbuch Peters für 1901, p. 47 ff.
[2] Händel I, 233.

seine Schule, durch diese würde sie nur dann gehen, wenn Händel darin gewesen wäre, statt Leo, Durante und Hasse" —, so können wir ihm nicht beipflichten; nicht in der Entwicklung der Musik überhaupt, als vielmehr in der Geschichte der Oper geht die Höhenlinie über Scarlatti. Kretzschmar hat von seinem Standpunkt aus auf die positiven Seiten der neapolitanischen Oper mit Nachdruck hingewiesen, ist aber in das andere Extrem verfallen, „alle Zweige des deutschen Sologesanges vom Lied bis zum Oratorium" von neapolitanischen Einflüssen abhängig zu machen; Kantaten und Oratorien italienischen Zuschnittes, aber von Deutschen herrührend sind keine Seltenheit; daneben aber stehen Oratorien von Bach, Telemann, Richter und anderen und Lieder von Sperontes, Gräfe und Schulz, in welchen wir spezifisch italienische Züge nicht entdecken können. In neuerer Zeit ist von verschiedenen Seiten nachgewiesen worden, daß Händel und Bach in ihren Instrumentalkompositionen zuweilen italienische Werke benutzen, so Händel Corelli und Bach Vivaldi, Legrenzi, Albinoni, Marcello, und man hat in diesem Verhältnis Abhängigkeit und Mangel an Originalität erkennen wollen; jedoch haben beide, — Händel weniger bestimmt als Bach, was wohl seinen hauptsächlichen Grund in der Eigenschaft Händels als Opernkomponist hat —, solchen Anlehnungen und Transkriptionen den Stempel der eigenen Persönlichkeit aufgedrückt. Namentlich hat hier Bach gezeigt, wie sich der Gehalt eines Themas organisch entwickeln läßt; daß er nicht aus Mangel an Ideen bei den Italienern um Hilfe betteln ging, sondern daß seine beispiellose Universalität ihn trieb, die Kraft an fremdem Material und in fremden Formen zu versuchen [1], beweist am besten sein Anschluß an Reinken und die Tatsache, daß er auch ein Violinkonzert Telemanns bearbeitete, wie Arnold Schering mitgeteilt hat [2]. Stellt man Original und Transkription gegenüber, so erkennt man auf seiten Bachs mit der Wahrung der Form des Originals und seiner Hauptideen doch die deutsche Art; sie kennzeichnet sich bei ihm namentlich durch Überlegenheit in der polyphonen Technik und in der organisch übersichtlichen Entwicklung. Der Fall „Bach und die Italiener" resümiert das Gesamtverhältnis zwischen der älteren deutschen und italienischen Instrumentalmusik; vielfach sind die Beziehungen, die beide Völker in dieser Hinsicht verknüpfen; aber sie beschränken sich in erster Linie auf formale Gestaltung; zwar hat auch die geistige Welt dieser Literaturen hüben wie drüben abgefärbt, aber anfänglich wahren Deutsche wie Italiener ihre nationale Eigenart; erst mit fortschreitender Entwicklung haben beide Völker die Parallelstellung aufgegeben und sich

---

[1] Man lese auch, wie Chrysander Händels Verfahren der Benutzung fremder Tonstücke gerechtfertigt hat. Vierteljahrsschrift 1887, p. 171 und Allgemeine musikalische Zeitung 1878, col. 518 ff.

[2] Sammelbände der IMG. IV, 237.

je nach ihrer Individualität ihnen besonders sympathischen Aufgaben zugewandt; in Italien überwiegt die Oper, in Deutschland das Konzert. Wie nicht anders zu erwarten, brachte jede Nation die erforderlichen Fähigkeiten zur Lösung der neuen Aufgaben mit, der Italiener als der Mann des äußeren Lebens Sinn für Klang und Farbe und den Blick für das Lapidare des dramatischen Ausdrucks, der individualistische Deutsche dagegen, dem es schwer fällt, sein inneres Leben hinauszuprojizieren, die Liebe am intimen, musikalischen Kleinleben und das Verständnis, dasselbe Objekt von allen Seiten lebendig zu beleuchten. Die Anlage der deutschen Instrumentalmusik seit den Suiten eines Peurl und Schein um 1610—1620 zeigte günstigere Vorbedingungen für eine hochgehende Entwicklung als die italienische; so haben auch unbefangene Italiener von der Prominenz eines Martini und Eximeno[1] der deutschen Instrumentalmusik jederzeit ihr Kompliment gemacht, und gewichtige deutsche Schriftsteller haben mit geziemender Deutlichkeit ihren Landsleuten klar gemacht, daß die Bewunderung und Nachahmung des Fremden verlorene Liebesmühe war. Es ist für die Deutschen, ein Volk, das so markant für die Kultur der Instrumentalmusik begabt ist, eine beschämende Tatsache, daß seine Komponisten oft ihre Werke à la mode kleideten, und daß diese Werke erst nach diesem Zustutzen auf die „frantzösische Manier“ (à la Lulli) dem Publikum begehrenswert erschienen. Dieser Mangel an nationalem Selbstgefühl wird noch bedauerlicher mit der Erkenntnis, daß die Rezeption fremder Elemente in der Tat doch nur ein äußerliches Drapieren war, daß der Kern jener Werke immerhin deutsch blieb, und daß jene deutschen Komponisten gar nicht fähig waren, sich von ihrer angeborenen Art zu fühlen zu emanzipieren. Zuerst ist Martin Heinrich Fuhrmann mit den bekannten derben Pamphleten von 1728 und 1729 gegen den italienischen „Opern-Quark“ zu Felde gezogen. Sodann hat J. A. Scheibe mit der Entrüstung des guten Patrioten auf jenen Unfug der deutschen Kunstkritik hingewiesen, welcher in der Liebedienerei Deutschlands um Italien zum Ausdruck kommt. Er hat in der Vorrede seines „Crit. Musicus“ mit Recht gesagt, daß es „anitzo zur Mode geworden, alle musikalischen Torheiten der Italiäner zu erheben, und sie gleichsam mit gefaltenen Händen und gebeugten Knieen zu bewundern“ und er hat (73. Stück, 1740) die Aufnahme der italienischen Sinfonien in Deutschland auf die „gewisse gute Meinung“ zurückgeführt, „die man bei

---

[1] Interessant ist, wie jedoch bei Eximeno das patriotische Bewußtsein zum Durchbruch kommt: „Nella musica allegra strumentata compongono con esito piu felice che nella vocale; particolarmente non han potuto ancora addolcir bastantemente il genio per comporre perfettamente nello stile che gl' Italiani chiamano *cantabile*. Ma da questa regola bisogna eccettuare il Sassone, il Bach, ed altri Tedeschi, che soggiornando lungamente in Italia hanno felicemente unito il genio italiano coll' applicazione tedesca.“ (Dell' Origine e delle regole della Musica. Roma 1774, p. 450.)

uns in Deutschland von der italienischen Musik heget". An anderer Stelle (1745, p. 591) hat er Bach, Händel, Telemann, Hasse und Graun zu einer Gruppe von deutschen Komponisten vereinigt, „*die zum Ruhme unseres Vaterlandes alle anderen ausländischen Komponisten, sie mögen auch seyn, wo sie wollen, beschämen*"[1]. „Wir sind also nicht mehr Nachahmer der Italiener, vielmehr können wir uns mit Recht rühmen, daß die Italiener endlich die Nachahmer der Deutschen geworden sind". Scheibe hat sich auch über das Abhängigkeitsverhältnis zwischen der deutschen und der italienischen Musik bestimmter ausgesprochen (1745, p. 147); selbst er hat noch unter dem Druck der umgebenden Verhältnisse mit demütigem Irrtum behauptet, die deutsche Musik habe das meiste von den Ausländern entlehnt und sie unterscheide sich nur durch fleißige Arbeit, regelmäßige Ausführung der Sätze (Form) und durch Tiefsinnigkeit in der Harmonie; sie fiele aber mit ihrer Gründlichkeit leicht ins Schwülstige. Im Fleiß und der Neigung zur Nachahmung, die ihm spezifisch deutsche Züge sind, erkennt er die beiden Eigenschaften, welchen wir die „Ausbesserung der italienischen und französischen Musikarten zu danken haben"; vornehmlich hätten die Deutschen der italienischen Art jene ansehnliche Gestalt gegeben, „als kein Italiener selbst auch jemals vermögend gewesen". „Und wer weiß nicht, daß die sogenannte italienische Musik, so wie wir sie itzo in den Werken unsrer größten deutschen Komponisten erblicken, selbst deutscher Abkunft ist; und daß sie also niemals das Ansehen würde erlangt haben, in welchem sie sich itzo befindet. Ja, wir haben endlich auch in der Musik den guten Geschmack gefunden, den uns Italien noch niemals in seiner völligen Schönheit gezeigt hat. Hasse und Graun, die auch von den Italienern bewundert werden, beweisen durch ihre erfindungsreichen, natürlichen und rührenden Werke, wie schön es ist, den schönen Geschmack zu besitzen und auszuüben. Die Herstellung des guten Geschmacks in der Musik ist also ein Werk des deutschen Witzes gewesen; und keine andere Nation wird sich dieses wahren Vorzugs rühmen können. Noch muß ich erinnern, daß die Deutschen schon seit langen Zeiten in der Instrumentalmusik große Meister gewesen sind; und diese Geschicklichkeit haben sie auch noch itzo erhalten". Weitere kräftige Abwehren der Italiener, welche sogar eine lebhafte Polemik hervorriefen, schrieben Mizler[2] und Marpurg[3]. An dieser Stelle sind

---

[1] Vgl. auch Hamburger Unterhaltungen, 1. Band, 1. Stück Hamburg 1766, p. 44 ff.

[2] Musikal. Bibliothek, I, 2. Teil, p. 9; III, 609, 624.

[3] Die Polemik gegen Marpurgs Ausführungen im „Crit. Musicus an der Spree" beginnt mit einem anonymen, stark italienisch gefärbten Artikel in der Hamburger Wochenschrift „Freye Urtheile und Nachrichten...." (1750, 37. Stück); diesem treten zwei weitere anonyme, den deutschen Standpunkt vertretende Broschüren heftig entgegen; es sind das „Sendschreiben an die Herren Verfasser der freyen Urtheile....", Berlin 1750 und die „Gedanken über die welschen Tonkünstler", Halberstadt 1751.

noch mit Auszeichnung hervorzuheben die Bemerkungen von Triest[1]: „Mag immerhin unsere angewandte Tonkunst, wozu Gesang erfordert wird, in der Komposition und Exekution noch manches zu wünschen übrig lassen, was man in Italien und Frankreich besser antrifft; mag besonders unsere Theatermusik von der in den genannten Ländern, besonders in Frankreich — wohl zu merken — nicht sowohl in Absicht des *inneren* Gehalts der *Musik*, als der ästhetischen Anwendung und Behandlung des *Ganzen*, der Sieg streitig gemacht werden: — in der *Instrumentalmusik* stehen sie uns doch zuverlässig nach . . . . Es läßt sich dreist behaupten, daß — mit geringen Ausnahmen — unsre mittelmäßigen Instrumentalwerke sich dreist mit den für gut gehaltenen des Auslands gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts messen können. . . . es ist merkwürdig, daß gegen den Schluß des vorigen (18.) Jahrhunderts Deutschland mehr, als am Anfang der letzteren Periode desselben den Gesang ehrte und ausbilden wollte; Frankreich und Italien aber unseren Instrumenten-Luxus bei sich einführten". Triest geht sodann auf einen Vergleich der älteren deutschen Instrumentalmusik mit der neueren ein; wir werden auf ihn bald zurückkommen, fügen hier aber noch an, daß im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts besonders Reichardt und Georg Benda gegen die Vorurteile derjenigen angekämpft haben, „die nur das für schön halten, was jenseits der Alpen Mode ist".

Die neuere Literatur über die Geschichte der Instrumentalmusik ist nicht groß und läßt bisweilen in strittigen Fällen den Mangel an Neudrucken empfindlich vermissen, aber sie gestattet doch eine, teilweise abgeschlossene, kritische Beleuchtung der verschiedenen Epochen. Die Musikwissenschaft verdankt die ersten grundlegenden Arbeiten Hugo Riemann, welcher für die Entwicklung der Formen der modernen Instrumentalmusik von den Kanzonen, Suiten und Sonaten des 17. Jahrhunderts bis zu den Symphonien des 18. Jahrhunderts Nachweise geliefert hat, welche durchaus nicht mehr in das Gebiet strittiger Konjekturen gehören; von den hervorstechenden Resultaten seien in erster Linie genannt die Entdeckung der Bedeutung Scheins und der deutschen Variationensuite überhaupt, die Eruierung der bedeutsamen Stellung Abacos (auch der erste Neudruck einer Triosonate dieses Komponisten) und die Wiederentdeckung der Bedeutung des Bachianers Johann Friedrich Fasch und des Mannheimer Symphonikers Johann Stamitz. Von den übrigen neueren Studien über Instrumentalmusik und von ihren Forschungsergebnissen wird in unserer Darstellung des öfteren ausführlicher die Rede sein. An dieser Stelle haben wir jedoch vorgreifend auf die historische Bedeutung von Johann Stamitz zurückzukommen. Unsere Studie unternimmt es, zu untersuchen, in wieweit Hasse und die Brüder

[1] Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert. Allg. musik. Zeitung 1801, col. 395 ff.

Graun den reinen Instrumentalstil ausgebildet haben; da bietet denn die zurzeit jedermann zugängliche Auswahl von Mannheimer Instrumentalkompositionen den einzig verläßlichen Stützpunkt, von welchem aus die Symphonien Hasses und der Brüder Graun mit einiger Sicherheit beurteilt werden können; eine kritische Sichtung des Mannheimer Materials liefert zugleich die Gesichtspunkte, unter welchen wir an die Lösung unsrer Aufgabe heranzutreten haben.

Wir verehren in Johann Stamitz, dem geistigen Haupte der Mannheimer Schule, den Schöpfer des modernen Instrumentalstils und erkennen damit in ihm den Vorläufer Haydns. Mit verschwindenden Ausnahmen[1] hatte ihn bisher die neuere Musikforschung übersehen; sie kannte zwar die Existenz einer „Mannheimer Schule“, sah aber in ihr eine Schule des Orchesterspiels und nicht die Pflanzstätte eines neuen Stils. Die damals in ganz Europa berühmte und noch heute unvergessene Disziplin des Orchesters, die Präzision im Vortrag und die Gleichmäßigkeit in der Bogenführung, sowie die exakte Pflege dynamischer Schattierungen gaben aber allein der Mannheimer Schule nicht das bedeutende Relief; das Ausschlaggebende lag vielmehr in dem Aufgreifen einer neuen Stilrichtung, die dadurch faszinierte, daß sie die Musik zum Ausdrucksmittel individuellen Empfindens entwickelte. Die besten Schriftsteller der Zeit haben die Bedeutung der Mannheimer erkannt, und sie sind entweder für diese Komponisten mit beredten Worten eingetreten, oder sie haben, was für uns heute dasselbe ist, die Reformbewegung heftig bekämpft; besonders hatte die norddeutsche Musikpresse eine Protestbewegung inszeniert, die uns heute manches Lächeln abzwingt. Riemann hat in dem seiner Auswahl einiger Mannheimer Symphonien[2] beigegebenen Vorwort, welches in das gesamte Gebiet orientierend einführt, eine Reihe von zeitgenössischen Urteilen zusammengestellt; er läßt Kapazitäten von der Qualität eines Burney, Arteaga, Hiller, Gerber zu Worte kommen und Ästhetiker wie Schubart, und man ist angesichts solcher Urteile erstaunt, daß die Forscher bisher eine Nachprüfung unterlassen haben. Arteaga nennt Stamitz geradezu den Begründer einer neuen Stilrichtung und vergleicht ihn mit Rubens[3], Gerber findet im Anschluß an Burney in Stamitz ein originelles Genie, „das ihn bald über alle seine Zeitgenossen“ hob, und

---

[1] Fétis hat auch hier seine erstaunliche kritische Fähigkeit bewährt (vgl. Biographie universelle, tome VIII, p. 111); vgl. auch Michel Brenet, Histoire de la symphonie à orchestre jusqu'à Beethoven. Paris 1882, p. 45, wo allerdings noch (wie auch bei Fétis) Irrtümer im Biographischen vorliegen; auch der vielgeschmähte Ludwig Nohl hat in seiner „Musikgeschichte“ (Leipzig, Reclams Universalbibliothek) p. 235 ff. eine im allgemeinen zutreffende Kritik der Bedeutung Stamitz' gegeben.

[2] Denkmäler der Tonkunst in Bayern III, 1.

[3] Vgl. „Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur“ von Christoph Gottlieb von Murr. Zweiter Teil, Nürnberg 1776, p. 4: „Hasse ist der einsichts-

sogar der Thomaskantor Hiller, der immer in der neuen Richtung über Mangel an Dignität klagte, wünschte doch, Stamitz' Name solle „zu allen Zeiten heilig sein"; ohne große Mühe ließe sich diese Liste von Urteilen erweitern [1]; wir müssen uns hier darauf beschränken, zwei weitere Äußerungen Burneys zu verzeichnen, die *sehr* bemerkenswert sind; die erste findet sich in seiner *History* (IV, 582): „At the court of Mannheim, about the year 1759, the band of the elector Palatine was regarded as the most complete and best disciplined in Europe; and the symphonies that were produced by the maestro di capella, Holtzbaur, the elder Stamitz, Filtz, Cannabich, Toeski and Fräntzel, became the favourite fullpieces of every concert, and supplanted concertos and opera ouvertures, being more spirited than the one, and more solid than the other. Though these symphonies seemed at first to be little more than an improvement of the opera overtures of Jomelli, yet, by the fire and genius of Stamitz, they were exalted into a new species of composition, at which there was an outcry, as usual, against innovation, by those, who wish to keep Music stationary. The late Mr Avison attributed the corruption and decay of Music to the torrent of modern symphonies with which we were overwhelmed from foreign countries. But though I can readily suscribe to many of the opinions of that ingenious writer, we differ so widely on this subject, that it has long seemed to me as if the variety, taste, spirit and new effects, produced by contraste and the use of crescendo and diminuendo in these symphonies, had been of more service to instrumental Music in a few years, than all the dull and servile imitations of Corelli, Geminiani and Haendel, had been in half a century." Die andere Äußerung Burneys steht im Tagebuch (III, 6) und lautet: „Von Zeit zu Zeit steht in diesen Landschulen ein groß Genie auf, wie z. B. in Teutschbrod, dem Geburtsort des *großen Stamitz*. . . . er ward in der gemeinen Stadtschule, unter Knaben von gewöhnlichen Talenten erzogen, die unbekannt lebten und starben. Er aber brach, wie ein zweiter Shakespeare, durch alle Schwierigkeiten und Hindernisse hindurch und so wie das Auge des Einen die ganze Natur durchschaute, so trieb der Andere, ohne von der Natur abzuweichen, die Kunst weiter, *als irgend jemand vor*

volleste und eleganteste aller itztlebenden Componisten. Er ist Raphael, so wie Gluck Michelangelo ist. Der musikalische Guido Reni ist leider! allzufrüh Deutschland entrissen — Stamitz."

[1] Wir greifen nur noch eins heraus in Junkers „Zwanzig Komponisten", Bonn 1776, p. 96: „Da die Ausbreitung der schönen Wissenschaften, durch Verfeinerung der Empfindung überhaupt, auch ihren wohltätigen Einfluß in der Tonkunst zeigte, und den Geschmack derselben reinigte, — waren doch ihre (Quanz', Telemanns) Produkte zu sehr nach altem Schnitt, ihre Farben zu sehr abgeschossen, als daß sie uns, bey der Veränderung unsres ganzen sittlichen Zustandes noch gefallen konnten, da wir schon anfingen, verwöhnt zu werden, da uns schon damals Filz, Stamitz, Richter und Graun andere Zwecke (nebst anderen Mitteln) lehrten." Vgl. auch p. 83, 100.

ihm getan hatte. Sein Genie war sehr original, kühn und kraftvoll; Erfindung, Feuer und Kontrast in den geschwinden Sätzen; — eine zärtliche, reizende und schmeichelnde Melodie in den langsamen; verbunden mit Scharfsinn und Reichtum in der Begleitung, charakterisieren seine Werke; alle sind voll starken Ausdrucks, welchen der Enthusiasmus des Genius hervorgebracht und die Kultur verfeinert hat, ohne ihn zu unterdrücken". Wir denken, diese Auslassungen Burneys sind deutlich und weit vernehmbar. Am besten spricht die lebendige Tradition von der Bedeutung Stamitz' aus einem Urteil von Westenrieder: „Die Hofkapelle in Mannheim unter Kurfürst Karl Theodor war und ist hier zum Teil noch die erste, oder der ersten eine in Deutschland, und ist reich an Werken der Meister und bewunderungswürdigen Künstlern. Der alte Johann Steinmez, Direktor und Kompositeur, welch ein Mann war er! Wie viele außerordentliche Künstler bildete er!"[1]

Jedoch erfreute sich Stamitz und seine Gefolgschaft nicht nur einer weitgehenden Wertschätzung seitens fortschrittlich gesinnter Kenner, sondern auch seitens des Publikums, soweit das öffentliche Interesse nicht durch lokale Gegenströmungen abgelenkt wurde; die Trios, Symphonien, Quartette und Konzerte der Mannheimer finden sich in zahllosen Pariser, Amsterdamer und Londoner Drucken vor und in massenhaft verbreiteten Abschriften. Den ersten geistigen Anhänger außerhalb seiner Mannheimer Schule fand Stamitz in Paris, in Gossec. Soweit Berichte vorliegen, wurde 1751 zum ersten Male eine Symphonie von Stamitz im Concert spirituel aufgeführt; später kehrt sein Name ständig auf den Programmen des Concert spirituel wieder. Frédéric Hellouin hat in seiner dankenswerten Gossec-Studie[2] die Gefolgschaft Gossecs an Stamitz in Abrede gestellt, mit der Begründung, der Mangel an Menuetten in Gossecs Symphonien beweise, daß diese Symphonien „en dehors de l'influence de Stamitz" geschrieben worden seien. Wir können auch hier jeden Zweifel beseitigen. So hat beispielsweise eine auf der Leipziger Stadtbibliothek[3] liegende Symphonie Gossecs Ordnung und Zahl der Sätze der klassischen Symphonie, was freilich ein Ausnahmefall sein kann; aber wir besitzen aus Gossecs Munde selbst das Zeugnis dafür, daß er die Symphonien des Mannheimer Symphonikers kennen gelernt hat. In einer „Notice sur l'introduotion des cors, des clarinettes et des trombones dans les orchestres français, *extraite des manuscrits autographes de Gossec*", welche Fétis mitteilt[4], sagt Gossec ausdrücklich: „Nous avons dit que l'usage

---

[1] Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern. München 1782—83. 1. Band, 2. Teil, p. 375.
[2] Gossec et la musique française. Paris 1903, p. 81.
[3] III, 12 (613).
[4] Revue musicale, Tome V, 217.

des cors dans les orchestres n'était connu en France que depuis soixante ans environ. Ce fut M. Le Riche de la Pouplinière, qui le premier amena cet usage à ces concerts, d'après le conseil du célèbre Jean Stamitz". Wir wissen, daß Stamitz 1754 selbst in Paris anwesend war und im Concert spirituel je ein Konzert für Geige und Viola d'amour vortrug, und daß auf seinen Rat der Veranstalter der Concerts spirituels, M. Le Riche de la Pouplinière, deutsche Hornisten und Klarinettisten in seinem Orchester beschäftigte, da die französischen Musiker diese Instrumente noch nicht zu gebrauchen verstanden. Daß Gossec die Symphonien des Mannheimers nicht ausdrücklich lobend hervorhebt, ist sehr leicht erklärlich; er war der erste Franzose, der Symphonien dieser neuen Art schrieb, und er besaß infolgedessen den Ehrgeiz, der Vater der französischen Symphonie zu werden, als welcher er auch in den meisten Handbüchern der Musikgeschichte fungiert. Jedoch steht seine Beeinflussung durch Stamitz außer Frage [1]; im Todesjahre des Mannheimer Meisters hat er seine erste Symphonie geschrieben (1757), und er hat seit 1751 die Concerts spirituels als „chef d'orchestre" geleitet, damit aber auch Stamitz persönlich kennen gelernt. Noch 20 Jahre später hat sich die französische Kunstkritik nicht gescheut, die Mannheimer als die Schöpfer der modernen Symphonie und Gossec als ihren Anhänger hinzustellen [2]; (vergleiche auch das auf pag. 1 mitgeteilte Urteil von Suard aus dem Jahre 1791!). Mit dem Ausdruck des Dankes muß hier noch anerkannt werden, daß Michel Brenet in seinem Buche „Les concerts en France sous l'ancien régime" (Paris 1900, p. 220 ff.) zum ersten Male das Abhängigkeitsverhältnis von Gossec zu Stamitz ausgesprochen hat.

Auch das Verhältnis Stamitz' zu Mozart muß hier berührt werden. Mozart hat sich in seinen Mannheimer Briefen abfällig über Karl und Anton Stamitz ausgesprochen, und man muß ihm hierin teilweise zustimmen; denn Stamitz' Söhne wie die jüngeren Mannheimer überhaupt spielten die Rolle der Mendelsohnianer unserer Zeit; sie haben die von ihren Vorder-

---

[1] Vgl. auch die Studie „Totale Musikreform in Paris" in dem „Journal des Luxus und der Moden", Weimar 1794, p. 58 ff.

[2] Vgl. Mercure de France 1772, avril p. 161: „Nous l'aurons pas l'injustice de comparer l'ouverture de Castor avec les symphonies que l'Allemagne nous a données depuis douze ou quinze ans, avec les ouvrages des Stamitz, des Holtzbaur, des Toeschi, des Bach, avec ceux de M. Gosset (sic!), devenu le musicien de notre Nation pour cette partie. Les morceaux que je cite ont l'avantage de produire souvent du chant autant que du bruit. Les compositeurs y ont rassemblé une multitude d'instruments différents, dont quelques-uns n'étaient point en usage au temps que Castor fut écrit. Tous ces instruments, dont la réunion nourrit le corps des symphonies modernes, y jettant une variété charmante, lorsqu'ils se font entendre séparément, ou qu'ils figurent tout-à-tour. Les nuances du doux au fort, continuellement et graduellement ménagées, sont encore des finesses de l'art, dont Rameau faisait peu d'usage. Ses morceaux sont *d'une teneur*, comme on peut s'en appercevoir dans l'ouverture de Castor. De son temps l'art de l'exécution était moins perfectionné qu'il ne l'est aujourd'hui."

männern geprägten Phrasen des musikalischen Ausdrucks beibehalten und mit ihnen eine geistlose und mechanische Symbolik getrieben; die Fähigkeit der Fortentwicklung haben sie nicht besessen. Jedoch hat ihnen Mozart mehr entlehnt, als nur die neugeartete Instrumentation und die Abtönung der Dynamik, wie gemeiniglich dargestellt wird; er hat neben der formellen Anlage im großen und kleinen auch der Stimmungswelt der Mannheimer Symphonien die wertvollsten Anregungen für seine eigenen symphonischen Arbeiten zu danken. Daß Mozart Johann Stamitz überhaupt nicht erwähnt, liegt wohl einfach daran, daß durch die Massenproduktion der Söhne und Schüler Stamitz' dessen Arbeiten allmählich aus dem Repertoire verdrängt wurden. Daß aber auch Leopold Mozart geflissentlich über einen Geiger von der Qualität Johann Stamitz' schweigt, erklärt sich hinlänglich aus dem Egoismus, mit welchem er um die Wahrung seines Rufes besorgt war. In Paris war der Geiger Johann Stamitz hochgeschätzt: Ginguené vergleicht ihn mit Tartini (im Artikel „Concerto" der *Encyclopédie méthodique* [Musikteil]), und Fayolle[1] stellt ihn in gleiche Reihe mit Gaviniés, einem erklärten Liebling der Pariser musikalischen Welt; aber auch in der deutschen Heimat hat man sein überlegenes Geigenspiel vollkommen gewürdigt, und es haben nicht Stimmen gefehlt, welche Leopold Mozarts Schweigen über Stamitz ernsthaft tadelten und die Bedeutung Mozarts selbst treffend beleuchteten[2]. Wir erkennen in diesem Verschleiern der tatsächlichen Entwicklung sowohl die Vatersorge um den Sohn, dem der Weg zu ebnen war, als auch die Sorge um die Wahrung seiner Autorität in Sachen des Violinspiels[3].

Wenn wir Stamitz als den Schöpfer des modernen Instrumentalstils hingestellt und ferner angedeutet haben, daß wir die Symphonien Hasses und der Brüder Graun daraufhin untersuchen wollen, ob ihre Schöpfer an der Wandlung des Stils beteiligt sind, so müssen wir zunächst den Begriff *moderner Instrumentalstil* erklären. In welchem Sinne wir das Wort *modern* fassen, wird unsere Darstellung noch zu zeigen haben. Sicherlich dürfen wir in Übereinstimmung mit der allgemeinen Auffassung unterscheiden zwischen einer *älteren* und einer *neueren* Musik, und um die beiden Standpunkte mit bekannten Namen näher zu bezeichnen, wollen wir als Vertreter

---

1 Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti. Paris 1810.

2 Vgl. Boßler, Speyersche Realzeitung 1788, col. 82 ff.; siehe auch 1791, col. 28: „Man kann überhaupt das Violinspiel mit einem Turme vergleichen, zu welchem Arcangelo Corelli den Grund legte, den Tartini wie auch Stamitz der Vater in die Höhe führte, und welchem Anton Lolli die Turmspitze aufsetzte. L e o p o l d M o z a r t kam, und schaute den Turm, als er fertig war, und tat, wozu sich keiner von jenen drei Baukünstlern Zeit nahm, er untersuchte nämlich seine Festigkeit, maß seine Höhe, brachte den ganzen Turm in einen kunstmäßigen Riß und gab also dadurch das Mittel an, ihn wieder aufzubauen, wenn die alles zerstörende Zeit seinen Einsturz veranlassen sollte."

3 Vgl. Hippolyte Buffenoir, Mozart en France, Rivista musicale 1898, p. 694 ff.

der älteren Richtung die Corelli, Abaco, Bach und Händel nennen, als Vertreter der neueren hingegen die Haydn, Mozart und Beethoven. Zunächst wird es unsere Aufgabe sein, alle die Punkte aufzuweisen, in welchen sich die beiden Richtungen von einander unterscheiden, und diese Aufweisung wird identisch sein mit der Charakteristik des modernen Instrumentalstils. Mit dieser Aufgabe, die eine überzeugende Lösung bisher nicht gefunden hat, betreten wir in der Hauptsache ein ästhetisches Gebiet, und wir werden mit einer klaren begrifflichen Definition Mühe haben; auch berühren wir eine Stilfrage, bei deren Erörterung zumeist die Subjektivität des Beurteilers in den Vordergrund rückt; jedenfalls denken wir über den folgenden Versuch so bescheiden wie möglich.

Es scheint, als ob die theoretische Ästhetik uns bei der Erreichung des Ziels nicht sonderlich förderte, denn während Fechner und in der Hauptsache auch Vischer[1] zwei Faktoren des ästhetischen Zustandes unterscheiden, den direkten, der in dem unmittelbaren Gefallen an dem am Kunstwerk Wahrgenommenen besteht, und den assoziativen, der in den Gedanken, Vorstellungen und Gefühlen besteht, welche die sinnliche Wahrnehmung in uns weckt, will die neuere Ästhetik mit Volkelt die Einheit von Form und Gehalt als ästhetische Grundnorm aufstellen. Die musikalische Ästhetik wird aber bis zu einem gewissen Grade doch den Dualismus von Form und Inhalt aufrecht erhalten müssen; wir möchten damit keineswegs der allgemein verbreiteten Anschauung beipflichten, daß dieser Dualismus von Form und Inhalt nur für die ältere Musik zutreffe, daß diese Musik in erster Linie eine auf formale Schönheit gerichtete Kunst repräsentiere, apathisch sei und Affekten aus dem Wege ginge. Vielmehr wollen wir dieser irrigen Auffassung, die einiges Richtige mit vielem Falschen vermengt, und welche breiten Kunstgattungen nicht gerecht wird, entgegentreten.

Der Kenner weiß, daß in der älteren Instrumentalmusik gewisse Formtypen herausgebildet worden sind, für welche die Theoretiker peinliche genaue Regeln aufstellten; diese Vorschriften von seiten der Ästhetik, wie ein Adagio, ein Cantabile beschaffen sein müssen, wie eine angenehme und liebliche Melodie auszusehen hat, sind zuweilen in eine spöttische Beleuchtung gebracht worden; aber sie verraten uns doch deutlich[2], daß die Komponisten

---

[1] Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst. Zürich 1858.

[2] Noch Gerber hat in der Allg. mus. Zeitung 1799, col. 306 eine Reihe von Kompositionen namhaft gemacht, die er nach der Art Matthesons und anderer klassifiziert; er gibt Beispiele für den „Ausdruck hoher Empfindung und pathetischer Musik" und „Muster von ruhigen und sanften Empfindungen". Dagegen zeigt sich auch hier Triest als der Fortschrittsmann (ibid. 1800, col. 227 Anmkg.), indem er die alte Gefühlstheorie fallen läßt und lediglich die Kunstmusik in zwei Lager teilt: *reine* und *angewandte* Musik; er versteht unter der ersten jene Werke, „die nichts weiter sind,

leicht dem Zwange formaler Prinzipien unterliegen konnten. In dem Momente der Konzeption schwebte dem Komponisten der Idealtypus vor; der Komponist konnte seine tonale Phantasie frei walten lassen, aber er durfte nicht die Grenzen des Ausdrucks und der Form überschreiten, welche das ideale Modell deutlich aufwies. Was dem mit einer starken Phantasie Begabten eine annehmbare ästhetische Fessel war, wurde dem minder Begabten zur Gefahr, in ein rein formales Schaffen zu verfallen. Für diesen Irrweg, der damals (wie auch heute noch) von vielen betreten wird, dürfte die These eines Dualismus von Inhalt und Form teilweise recht behalten. Riemann ist dieser Frage eingehender nachgegangen [1] und meint: „Ein sich Verirren des Musikers auf ein rein formales Gebiet ist möglich, auch ein völliges Vergessen auch des eigentlichen treibenden Elements, des *primum agens* aller wahren Kunst: daß sie spontaner Ausdruck natürlichen Empfindens sei. Die Freude am Bilden, Formen kann in der Tat den Künstler derart gefangen nehmen, daß er darüber das eigentliche Schaffen aus dem Auge verliert". In vielen Fällen in der Instrumentalmusik ist ein weiterer Inhalt als dieser formale nicht zu konstatieren [2]; freilich darf man auch hier nicht soweit gehen, als ob Form und Inhalt getrennt nebeneinander herliefen; denn das Wohlgefallen an reinen Formen ist schließlich doch eine unwirkliche Abstraktion, und der Komponist, welcher die Formen *schaute*, mußte dieselben doch im Flusse der seelischen Entwicklung *durchfühlen*, und damit werden die Formen zugleich ausdrucksvoll und gehaltvoll. Damit vertreten wir wieder den monistischen Standpunkt der Ästhetik; aber wir haben entgegenzuhalten, daß in solchen Fällen, in welchen Form und Inhalt keinen Anlaß zum Tadel bieten, das Ganze aber unsere Seele nicht direkt packt, dem in diesen Sätzen objektivierten Empfindungsleben des Komponisten die innere Wahrheit abgeht; die Komposition ist keinem Ausdrucksbedürfnis entsprungen, und es fehlt ihr somit die Fähigkeit, unser Empfinden unmittelbar wachzurufen. Wir müssen also sagen, jedes ernste und echte Kunstwerk,

---

als schönes (d. h. nach Kunstregeln geformtes) Tonspiel, das schon Zweckmäßigkeit hat, wenn nur eine ästhetische, obgleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht", unter *angewandter* Tonkunst dagegen „die musikalische Versinnlichung eines Subjekts (seiner Gefühle und Handlungen), wo die Poesie, die Mimik u. dgl. den ersten Rang einnehmen."

[1] Elemente der musikalischen Ästhetik,1900.

[2] Der von Max Steinitzer formulierte Unterschied zwischen der klassischen (Wiener Klassiker) und modernen (Wagner) Musik, welcher darin bestünde, daß Beethoven und seinesgleichen zum Zeitalter der rein tonalen Phantasie gehörte, während die Modernen formal-musikalische Talente und dichterisch-musikalische Genies sind, sodaß also der Unterschied der klassischen und modernen Musik in dem Unterschied zwischen Genie und Talent läge, erscheint uns erst dann zutreffend, wenn man die Wiener Klassiker zu den Modernen rechnet und unter den Klassikern die Musiker der Bach-Händel-Epoche versteht. (Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen. München 1885. Diss. p. 96.).

gleichviel ob der älteren oder neueren Musik angehörig, schließt ein Nebeneinander von Form und Inhalt aus; Mängel des Einen oder Anderen stellen den Kunstwert in Frage; aber der Dualismus ist hier wie dort möglich, und das Bewußtsein seiner Existenz läßt uns viele Werke der älteren Literatur gerechter abschätzen. Laienhaft bleibt es jedenfalls, in der älteren Musik in der Hauptsache eine formal-schöne Kunst erblicken zu wollen.

Ferner hat die allgemeine Anschauung die ältere Musik der Apathie bezichtet und ihre Meinung in die Worte gefaßt, erst die neuere Musik sei subjektiv, die ältere sei es nicht oder sei es doch nur ganz verhüllt; in welchem Sinne hier das Wort *subjektiv* gebraucht ist, wird uns noch beschäftigen; denn jedes echte Kunstwerk ist eine subjektive Emanation. Die Alten sind ebenso wie die Neueren Lyriker gewesen, die von ihrer Liebe, ihrem Kummer und ihren Leidenschaften erzählen; wenn unser Gefühl uns auch bisweilen zu sagen scheint, es gibt für den Ausdruck der Freude und Trauer weit bestimmtere Töne, als jene Alten angeschlagen haben, so erkennen wir doch bald, daß es nicht bestimmtere Töne sind, sondern lediglich *die* Töne, welche in unserer Kultur geprägt worden sind. Wenn gelegentlich mit dem Hinweis auf den reformierenden Einfluß von Klopstocks *Messias* ausgesprochen worden ist, um 1740 und 50 sei ein neues seelisches Dasein aufgeblüht, so möchten wir lieber sagen, um diese Zeit ist eine Neuprägung der seelischen Ausdrucksformen vor sich gegangen; denn wir haben keinen Grund anzunehmen, daß sich die seelische Natur des Menschen in ihren Grundzügen je verändert; damit kollidiert keineswegs die Tatsache, daß das innerliche Verhältnis der Menschen unserer Zeit zu jener älteren Musik ein anderes ist, als es dasjenige der Zeitgenossen gewesen ist. Ja man wird annehmen müssen, daß das innerliche Verhältnis der Zeitgenossen von 1750 zur Kunst eine Wandlung erfahren hat; während man bisher das Kunstwerk in erster Linie als Objekt betrachtete und an seiner formalen Natur den Ausdruck der Schönheit maß, wurde dem Hörer nun das Anhören des Kunstwerkes zum seelischen Erlebnis.[1] Auch in der ästhe-

[1] Man sehe sich beispielsweise die Urteile eines gebildeten Laien von der Qualität eines Goethe an; Goethe hat in den Anmerkungen, welche seiner Übersetzung des Diderotschen Dialogs *Rameaus Neffe* beigegeben sind (Cotta 1830, 36. Band p. 179), behauptet, alle neuere Musik werde auf zweierlei Weise behandelt, *entweder* betrachte man sie als selbständige Kunst, „daß man sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußern Sinn genießt" (wie es der Italiener zu tun pflegt) *oder* „daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne". Goethe präzisiert den Unterschied zwischen der Musik der Italiener und derjenigen der „anderen Partei" dahin, daß der Italiener in erster Linie in absoluter musikalischer Schönheit schwelgt, *um das gebildete Ohr seiner Landsleute zu entzücken*, wobei er den Anschluß an den Text vernachlässigt, während die andere Partei hinsichtlich

tischen Literatur tritt der Umschwung zutage: nach 1750 mehren sich in auffälliger Weise die Schriften, die den „Ausdruck in der Musik“ zum Gegenstand einer Spezialstudie machen (Avison, Boyé, d'Apligny, Chabanon, Morellet, Thomas Twining u. a.). Auch hat selbst ein Mann wie Mattheson, der noch „bei jeder Melodie“ eine genau formulierte „Gemütsbewegung“ zum Hauptzweck setzte (Vollk. Kapellmeister, p. 230) doch schon eine Wandlung des musikalischen Fühlens vorausgesehen; er teilt (a. a. O., p. 76 ff.) eine ältere dreistimmige Motette mit, die anzeigen soll, „wie schön und harmonisch die alten lieben Leute zu Werke gegangen sind, auch in so wenig Stimmen, welches aber die grösseste Kunst ist.“ Mattheson fährt fort: „Aber Kunst ist nicht Natur. Wenn dieser Styl dahin gedeihen könnte, daß er die Leidenschaften und den wahren Sinn der Worte ausdrückte, so wäre seinesgleichen nicht und die Halbgelehrten sollten sich die Finger bald daran verbrennen“.[1] Ähnliches scheint auch Bened. Marcello erwogen zu haben, als er in seiner bekannten Satire darüber klagte, daß die Musik sich nicht mehr an Herz, Phantasie und Geist wende, sondern einzig an das Ohr[2]. Daß die Zeitgenossen *zeitweilig* nur im Genuß der rein formalen Schönheit schwelgten, hat die Komponisten nicht unbeeinflußt gelassen; die Mehrzahl der älteren Instrumentalmusikwerke wenden sich in erster Linie an ein Dilettantentum, das sich im familiären Kränzchen beim Ensemblespiel einem naiven Genuß hingab, und dann war ein beträchtlicher Teil dieser älteren Literatur Gelegenheitsmusik, nicht im vulgären Sinne, sondern im Sinne einer Kunst, welche den Zusammenhang mit der Kultur stark zum Ausdruck bringt.

Subjektivität im neueren Sinne ist Subjektivität des Einzelnen; diese ist erst im 18. Jahrhundert entwickelt worden und keineswegs früheren Kunstepochen eigentümlich gewesen. Wir fordern vom Kunstwerk, daß es wahr sei, in künstlerischem Enthusiasmus gezeugt und daß es der Ausdruck einer vollkommenen Persönlichkeit sei; dieser Forderung werden viele Werke der

---

des Ausdrucks der Empfindungen mit dem Dichter wetteifert, *um bei Empfindenden und Verständigen ihr Glück zu machen*, wobei sie aber das Ohr beleidigt, das für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz teilnehmen zu lassen. Diese wesentlich eudämonistische Auffassung vom Wesen der Tonkunst hat die neuere Ästhetik an der Hand der modernen Tonkunst überwunden; unser ästhetisches Hören ist kontemplativ, aber wir trennen nicht den elementaren Genuß, der lediglich auf physiologischen Bedingungen beruht, von dem Genießen eines Kunstwerkes, das die Affekte des menschlichen Geistes in buntem Wechsel widerspiegelt. Das Irrige der Goetheschen Auffassung tritt noch markanter hervor in der Bemerkung, der Deutsche habe die Instrumentalmusik „auch eine Zeitlang als eine besondere, für sich bestehende Kunst“ betrachtet, ihr Technisches ausgebildet und sie, „fast *ohne weiteren Bezug auf Gemütskräfte*“ lebhaft ausgeübt.

[1] Vgl. Wilhelm Caspari, Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18. Jahrhundert. Erlangen 1903, Diss. p. 22 ff.

[2] Vgl. hierzu Arnaud et Suard, *Variétés littéraires*, Tome premier. Paris. An XII (1804) p. 167 ff.

älteren Literatur (natürlich auch der neuen) nicht gerecht; daß die Musikphilologie hier objektiv geurteilt hat, beweist die Tatsache, daß sie in den Haupturteilen mit den Kunstschreibern jener Zeit parallel geht. Jenseits 1750 kennt die Geschichte der Instrumentalmusik vier ausgeprägte Individualitäten: Corelli, Abaco, Bach und Händel. Bei Corelli und Abaco lassen sich markante und individualistische Züge nachweisen, aber wir würden doch über das Ziel hinausschießen, wollten wir in ihren Werken eine Subjektivität in dem oben spezialisierten Sinne entdecken; vielmehr scheint gerade, als ob diese Meister *bewußt* vermieden haben, der Ebbe und Flut ihres seelischen Lebens einen musikalisch adäquaten Ausdruck zu verleihen, und wenn wir uns überzeugt haben, daß das Schwanken des seelischen Ausdrucks von den Theoretikern als ein grober Stilfehler gerügt wurde, sind wir geneigt, in diesem scheinbaren Unpersönlichen das Ideal dieser Meister zu sehen. Das Charakteristische ihres Stils findet darin seinen Ausdruck, daß Kontrastierungen nur in größerem Rahmen angebracht werden; die einzelnen Sätze wahren vom Anfang bis zum Ende dieselbe Grundstimmung und kontrastieren nur in so großen Zwischenräumen, daß das Wesentliche der Kontrastwirkung ausbleibt. Bei Bach und Händel dagegen erscheint der Differenzierungsprozeß der Stimmungen stark entwickelt. Das „Wohltemperierte Klavier" ist zweifellos ein intimes Tagebuch, das auf seinen verschiedenen Blättern die heterogensten Bekenntnisse einer seelisch stark differenzierten Persönlichkeit aufweist; neben diesem Werke ist immer, namentlich von Karl Ernst Schneider, auf Bachs Vokalmusik als den Schatz einer ‚unergründlich tiefen" Lyrik hingewiesen worden, obwohl hier der seelische Ausdruck doch eine stärkere Nivellierung erfahren hat. Die moderne Renaissance-Bewegung, welche mit einem enthusiastischen Bachianismus eingesetzt hat, hat den Thomaskantor zum modern subjektiven Künstler par excellence gestempelt und einige Übereilige haben diese Anschauung in lebhafter Weise zum Ausdruck gebracht, ohne aber eigentlich mehr zu geben, als eine verbreiterte und verschwommene Ausführung der bisher allgemein verbreiteten Reflexionen. In ernsthafterer Weise hat Albert Schweitzer das musikalische Idiom Bachs untersucht, in Bach eine *âme de peintre* entdeckt und behauptet, daß *l'intérêt pictural chez lui l'emporte parfois sur l'intérêt musical.* Wird man auch dieser Anschauung, mit welcher das unter Einbeziehung modernster Ideen durchgeführte Kapitel dieses Werkes *Le symbolisme de Bach* resumierend abschließt, nicht im Prinzip zustimmen können, die Existenz dieses Werkes allein beweist, daß das musikalische Idiom Bachs noch einer Interpretation bedarf, welche, von harmonischen und rhythmischen Problemen abgesehen, bei den Wiener Klassikern beispielsweise in den Hauptzügen fixiert ist. Den Grundzug von Bachs Schaffen möchten wir eine musikalische Epik, eine lebendige Illustration seiner *incura*

sui nennen. Der Schöpfer tritt hinter sein Werk zurück und drängt das Subjekt nicht in den Vordergrund; er betrachtet objektiv und erzählt mit einer stark gefühlvollen Anteilnahme an den Taten, Freuden und Leiden seiner Helden; nur in seinen Präludien und Fugen und in vielem Ähnlichen steht er selbst im Mittelpunkt; es sind Werke, die er scheinbar auch nur für sich und einen kleinen Kreis intimer Kenner geschrieben hat, oder etwa für seine Frau, wie es Wagner nicht unglücklich ausgesprochen hat. In den Instrumentalwerken, die sich an ein größeres Publikum richten, hat er den Empfindungsausdruck wieder stärker nivelliert und ist auch dem rapiden Umschlagen des Ethos, welches die Folgezeit zum Prinzip machte, aus dem Wege gegangen. Dasselbe gilt auch von Händels Instrumentalmusik, und wir sind in dieser Hinsicht in der angenehmen Lage, mit Chrysander übereinzustimmen.[1] Geht man noch über Abaco und Corelli zurück und sucht vielleicht in den Instrumentalsätzen der alten Oper Züge subjektiven Empfindungsausdrucks in dem hier fixierten Sinne, so steht man keineswegs auf realem Boden; man muß sich beispielsweise hüten, das harmlose programmatische Musizieren der Venezianer, das, kurz gesagt, auf Klangfarben-Kombinationen hinausläuft, als eine wirkliche subjektive Regung in dem hier spezialisierten Sinne aufzufassen; gerade dadurch, daß die Venezianer solche Assoziationen nicht immer verwerteten — ihre Nachfolger geben sie ganz auf —, beweisen sie, daß sie in erster Linie das bestimmte Bewußtsein des schlicht Normalen leitete, und daß diese gelegentlichen programmatischen Spielereien nur durch ihr Verhältnis zu dem Normalen einen ästhetischen Spezialwert erhielten. Auch die neapolitanische Oper kennt in ihren Instrumentalpartien dergleichen subjektive Momente noch nicht; während unsere Darstellung Gelegenheit haben wird, diese Frage bei den Neapolitanern Hasse und Carl Heinrich Graun zu erörtern, wollen wir hier nur das Urteil über Alessandro Scarlatti anfügen, welches P a r r y gibt,[2] das nicht nur Scarlatti treffend charakterisiert, sondern auch, teilweise verallgemeinert, dem gesamten älteren Opernschaffen gerecht wird: „Scarlatti's disposition was more compliant than speculative. His works give

---

[1] Händel III, 176: „Bei der Kammermusik, vom einfachen Solo bis hinauf zu ihrem Gipfel, der Symphonie, kommt aber vorzugsweise alles das in Betracht und zur Betätigung, was sich in Händels Musik nicht findet. Keimen und Wachsen, Entwickeln und Ausgestalten, ein gewisses Halbdunkel, verschlungene Wege und scheinbare Irrgänge nach dem Grundsatze, daß der gerade Weg nicht immer der beste sei; Erregung einer nicht in vergänglicher Gedankenlosigkeit den Geist erfrischenden, sondern das Gemüt sättigenden, mit bedeutendem Gehalt erfüllenden und nach dem ersten Heraustreten wieder auf sich selbst zurückführenden Stimmung, Hineinbohren in persönliche Gefühle soweit, daß der Hörer sich der Musik gegenüber ganz eigentlich als Subjekt empfindet. . . . . !" Vgl. auch Vierteljahrsschrift 1887, p. 1 ff.

[2] The Music of the Seventeenth Century (The Oxford History of Music, vol. III. Oxford 1902, p. 380).

the impression that they are the outcome of an exceptionally artistic nature, which was satisfied with the conditions presented to it and the methods which his predecessors had evolved, and sought only to make the best use of them which conformity with the taste of his contemporaries admitted. It was a nature little liable to be disturbed by passion, vivid dramatic situations, independent loftly aspiration, or human suffering; but possessed of an exceptional instinct for purely abstract beauty, and perfect capacity to adopt itself to conditions."

Wo man bisher der Erörterung des Unterschiedes zwischen der alten und modernen Musik näher trat, hat man mit Vorliebe auf die technische Gestaltung der Kunstwerke den Nachdruck gelegt und den Unterschied der beiden Gattungen dahin formuliert, daß die ältere Musik im polyphonen, die moderne im homophonen Stil geschrieben sei. Diese Gegenüberstellung ist ebenso prekär, wie die zeitweilig von der Forschung übertriebene Betonung der Bedeutung der musikalischen Formen, deren minderer Wert beispielsweise durch die Divergenz der Resultate in den Untersuchungen über die Entwicklung der Klaviersonate bewiesen ist. Man kann sagen, der moderne Stil wurzelt in der Homophonie, der alte in der Polyphonie; aber die moderne Musik vermischt ohne allen theoretischen Zwang homophone und polyphone Elemente, und auch der alte Stil ist ohne eine gewissermaßen latente Homophonie nicht denkbar; denn im Fugenstil ist z. B. die Betonung des unverrückbaren harmonischen Sinnes der Themen die Hauptsache. Der Hauptunterschied ist vielmehr ein sekundäres Ergebnis der verschiedenen Technik: er betrifft die Gestaltung der Melodik. Im polyphonen Stil, der *allen* Stimmen Teilnahme an der thematischen Entwicklung gestattet, wird die melodische Linie ohne weiteres eine andere sein, als im prinzipiell homophon konzipierten Stil, welcher *einer* souverän herrschenden Oberstimme eine ungehindert freie Entfaltung des melodischen Elements in die Hand gibt; losgelöst von den kontrapunktischen Fesseln konnte sich die melodische Bewegung der Bewegung der seelischen Affekte enger anpassen. [1]

---

[1] Vgl. Parry (a. a. O. p. 392): „The explanation of the apparent anomaly is that the old contrapuntal methods, even when transformed into terms of instrumental partwriting, were not capable of forming the basis of modern orchestral music; and that where as men had so far only discovered how to express their noblest thoughts in contrapuntal forms, and knew not how to express great musical ideas in terms of orchestral colour, they had, while approaching the new field, to adopt a much lower standard of intrinsic quality in their utterances. The early attempts at harmonic orchestral music, which afford opportunity for spreading out orchestra colour over sufficiently broad spaces to be effective, are very vapid and pointless. But when the great German masters laid hold of the system, and infused into it the life-blood of genuine feeling and inspiration, modern orchestral music came at last to life as the most copious and comprehensive means of musical expression ever devised by man."

Für den neuen Stil, welchen die Mannheimer in den letzten Lebensjahren Bachs inaugurierten, war die Lossagung von der fugierten Schreibweise Vorbedingung; mit dieser Abkehr von der einer eigentlichen Hauptmelodie entbehrenden Mehrstimmigkeit resultierte, wie schon gesagt, eine neue Gestaltung der Melodik und eine neue Prägung des Thematischen. Zwischen dem Thema alter und neuer Faktur ist streng zu unterscheiden. Das alte Thema des polyphonen Satzes ist ein Melodiefragment, das durch alle Stimmen läuft, das moderne Thema des homophonen Satzes dagegen ist eine ganze abgeschlossene Melodie, die eine größere Anzahl von Einzelmotiven zu einem größeren Ganzen zusammenschließt, die von einer einzigen Stimme vorgetragen wird und deren harmonischen Gehalt sämtliche andere Stimmen in der Begleitung erschließen. Im polyphonen Satz wird „die Einzelstimme als solche ins Auge gefaßt, und das Wandern der thematischen Ideen durch die Stimmen dient wesentlich dem Zwecke, abwechselnd die Einzelstimmen als solche in den Vordergrund zu schieben"; im homophonen Satz dagegen ist die Einzelstimme „nur einer der für das Zustandekommen des Themas zur Mitarbeit herangezogenen Faktoren, sei es, daß sie selbst als führende Stimme sozusagen das Antlitz oder die redende Seele des Themas repräsentiert, oder daß sie bescheidentlich als Stütze mitwirkt." Im polyphonen Satz ist jede Stimme Teilnehmer an der gemeinsamen Arbeit, wenn auch das Thema selbst dabei nicht weiter wächst; im homophonen Satz aber, in welchem oft die Hauptidee durch die Stimmen wandert, kann das Thema ungehindert seinen Ort wechseln, „ohne darum seine Einheitsbedeutung nur einen Moment einzubüßen" und ohne nur eine reproduktive Rolle zu spielen.[1] Für die Erschaffung dieses modernen komplexiven Themas, das dem gesamten Satz die geistige Signatur aufprägt, haben namentlich die deutschen Ouvertürenkomponisten den Mannheimern vorgearbeitet; aber die Mannheimer haben ihr Hauptaugenmerk auf jene Einzelmotive gerichtet, aus denen sich das moderne Thema zusammensetzt, und sie haben namentlich ihren Kontrast gegeneinander hinsichtlich der Stimmung verschärft; *sie* haben zuerst einem Motiv von spezifisch männlichem Charakter ein anderes von weiblichem direkt gegenübergestellt, oder flüchtigen Passagen schmerzliche Gesten des Ausdrucks, und sie haben diesen Kontrast verschärft durch häufige piani, forti, crescendi, durch legati und staccati und durch die Mittel der Rhythmik. Dieses plötzliche Umschlagen des Ausdrucks in den Einzelmotiven ist das Hauptcharakteristikum des modernen Instrumentalstils; dem Kenner der älteren Literatur ist es begreiflich, daß die Zeitgenossen anfänglich diesen neuen Geist perhorreszierten und in dem

---

[1] Wir entnehmen diese Klarstellung Riemanns „Großer Kompositionslehre". I, 414. II, 137.

scheinbaren Zerflattern des musikalischen Ausdrucks eine mit ihren ästhetischen Prinzipien nicht zu vereinbarende Buntheit sahen; ihr theoretischer Erfahrungsschatz forderte das Festhalten einer Grundstimmung für einen ganzen Satz und kannte ein Kontrastieren nur im Großen; höchstens war eine leichte Kontrastierung nach dem Schema A-B-A gestattet, so daß die B-Gruppe leichthin gegen ihre Umgebung abstach; jetzt aber schlug der Ausdruck gar innerhalb desselben Taktes in sein Gegenteil um. Aber diese Tadler vergaßen, daß die Neuerer unter den Komponisten mit der Befreiung von den starren musikalischen Formtypen für ihre Phantasie eine elastische Freiheit eroberten, die ihnen gestattete, den Regungen ihrer Seele inniger denn je nachzugehen, und daß die Tonkunst erst mit der nun entwickelten Fähigkeit, psychischen Regungen einen musikalisch adäquaten Ausdruck zu geben, ihre bedeutendste Reife als ethischer Faktor erreicht hatte. Diesen schon oben ausgesprochenen Forderungen, die wir an das moderne musikalische Kunstwerk stellen, daß es wahr sei, der Ausdruck einer vollkommenen Persönlichkeit und in künstlerischem Enthusiasmus gezeugt, wird die Instrumentalmusik der vollwertigen Mannheimer gerecht, und deshalb vindizieren wir ihr in der historischen Darstellung des modernen Instrumentalstils den ersten Platz. Bei der Mannheimer Reformation war ferner nötig, daß sich die Komponisten von den Tanztypen emanzipierten; wenn diese auch im Laufe der Jahrhunderte das allem musikalischen Bilden zugrunde liegende 8-taktige Grundschema herausgebildet hatten, so hatten sie aber auch der Verselbständigung der Musik als freiem Ausdrucksmittel seelischen Empfindens Grenzen gezogen; aber wie sich die Mannheimer Komponisten ebensowenig wie die Folgezeit von dieser normalen Achttaktigkeit entfernt haben, sondern nur dieselbe verkürzt, erweitert und verhüllt, so haben sie namentlich der Melodik und Rhythmik des Tanzes dankenswerte Züge entlehnt. Auch die innere Form der überlieferten Instrumentalsätze mußte die Reform ausbauen. Der zu erstrebende Dualismus der Thematik war durch die Prägnanz des Ausdrucks zum Teil garantiert, aber es galt, das ästhetische Interesse des Hörers dauernd zu fesseln, und dieses wurde erreicht durch das Durcheinanderwürfeln der Themen in der Durchführung, durch die thematische Arbeit; ferner haben die Mannheimer, in Erwägung der Gefahr, den Hörer durch die fortgesetzte homophone Konzeption zu langweilen, kontrapunktische Manieren eingeflochten, welche als Kontrastelemente das Interesse von neuem anspannen. So sehen wir also, daß der junge moderne Instrumentalstil weder nur homophone figurativ ausgeschmückte Konzeption mit moderner Melodik ist, noch eine nur mit modern melodischer Homophonie durchsetzte Polyphonie, sondern daß seine Vertreter im freien impulsiven Schaffen über alle technischen Mittel ohne theoretischen Zwang verfügen.

Die wichtigste Aufgabe neben diesen Neuerungen, die Prägung einer neuen Melodik, haben die Mannheimer mit einem Resultat gelöst, dem man in seiner Originalität die Bewunderung nicht versagen kann. Riemann hat in seiner Sammlung *Collegium musicum* Werke mehrerer *vor* Stamitz zu setzender Komponisten zum Zwecke der Genealogie des neuen Stils aufgenommen und den Beweis erbracht, daß namentlich in Sachen des lyrischen Empfindungsausdrucks die höheren Stufen in den niederen mindestens keimartig vorgebildet sind; namentlich scheinen in Stamitz' Arbeiten Reflexe jugendlicher Studien der Instrumentaltrios Pergoleses und Glucks hereinzuspielen; aber im ganzen stehen die Werke dieser Komponisten in Hinsicht auf den modernen Wurf der Thematik keineswegs auf der Höhe der Mannheimer; denn während diese Musik zum Teil doch noch unpersönlich ist und sich nicht freimachen kann von traditionellen Ausdrucksfloskeln, finden sich bei den Mannheimern nur ganz vereinzelt Züge, welche auf die Vorzeit hinweisen; aber diese scheinen sogar wie z. B. die ganz selten auftretenden Echospielereien in den Menuetten eine bewußt disponierte Kontrastierung zu repräsentieren. Die musikalische Diktion der Stamitz, Filtz ist überall *oratio directa*; alles, was diese Musiker seelisch ergriff, kommt ungehindert zum Ausdruck, unbekümmert um allen Formalzwang der zeitgenössischen Ästhetik, und so leben in ihren Werken sowohl Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks, schlichte Natürlichkeit, als auch schalkhafter Humor, derbe Fröhlichkeit, Eleganz und Grazie; das Ganze verläuft mit dem spezifisch klassischen „Schwung". Unsere Darstellung wird auf Einzelheiten ausführlicher zurückkommen; hier bleibt noch zu erwähnen, daß sowohl Stamitz, Richter, als auch Filtz bei der Entfesselung ihrer geistigen Persönlichkeit die nationale Herkunft behülflich war; alle drei verdanken ihrer primitiven Heimatskunst urwüchsige Elemente, und durch das Versenken in die Kunst ihres Volkes haben sie ihrer Melodik Ursprünglichkeit und direkt die Seele bewegende Wahrheit gegeben. Es nimmt so nicht Wunder, daß eine launige Wendung eines Stamitzschen Symphonie-Menuetts notengetreu mit einem allbekannten Brahmsschen Volkslied übereinstimmt. Stamitz und Filtz sind Böhmen, Richter ist Mähre, und so wird Böhmen in der Tat zur musikalischen Nährmutter Deutschlands, wie es bereits Schubart und Max Maria von Weber ausgesprochen haben, wenn auch keineswegs in dem radikalen Sinne eines Kuhač und W. H. Hadow; denn Stamitz, Filtz, Richter und viele ihrer Landsleute haben bald ihr Domizil in Deutschland aufgeschlagen, seinem geistigen Leben sich angepaßt und schließlich auch mit deutschen Kunstmitteln der Form und des Ausdrucks ihr Reformwerk durchgeführt; der ungestüme Drang ihrer Subjektivität und die Glut ihres nationalen Temperaments haben die Form umgießen und den Ausdruck neuprägen lassen, aber sie haben diesen Sieg mit den Mitteln deutschen Geistes erkämpft. Was wir heute das Intime,

das Innige der musikalischen Rede nennen, ist ihr Werk; keine Nation hat es ihnen vorgesungen, es ist bis heute der edelste Zug der deutschen Musik geblieben, und wir haben erlebt, daß sich die „Jungrussen" in seinem Besitz wohlfühlen. Daß wir uns hierbei keinem einseitigen patriotischen Hymnus hingeben, bezeugt eine diesen Punkt klärende Darstellung des Franzosen Jules Combarieu; dieser hat — freilich ohne die Bedeutung der Mannheimer einzubegreifen, die er noch nicht kannte — die Rolle der deutschen Musik und ihren Einfluß auf die französische dahin formuliert[1], daß die deutsche Kunst erstmalig der französischen gezeigt hat, daß die Musik eine Sprache *sui generis* sei; der Deutsche habe den Franzosen zur absoluten Musik erzogen, ihn gelehrt, *à penser en musique*, und dieses *penser avec des sons* sei gleicherweise ein Werk deutschen Geistes, durch dessen Schöpfung die Deutschen „ont enrichi organiquement l'esprit humain". Combarieu nennt von älteren Musikern nur Bach und Händel: er würde heute sicherlich die Mannheimer einschalten; denn sie sind es, die vornehmlich das *penser avec des sons* erfunden haben. Bisher stellte man Haydns Werk immer als eine Reformtat ersten Grades hin; sie ist es keinesfalls. Die neuen Ausdrucksmittel waren geschaffen, als Haydn auftrat; er hat lediglich die Form verbreitert und die von den Mannheimern geprägten Ausdrucksphrasen fortgebildet; er hat auch die Intimität des Ausdrucks gesteigert und die Gruppen des Orchesters individualisiert. Die Frage seiner Abhängigkeit von den Mannheimern — seine erste Symphonie schrieb er 1759, zwei Jahre nach Stamitz' Tode — wird erst vollkommen geklärt werden, wenn seine Jugendsymphonien der Eorschung zugänglich sind; beruhen doch die Popularität Haydns und die bisher erbrachten Resultate der Haydn-Forschung auf den Werken der letzten zwanzig Jahre seines Lebens; wir kennen ganz vorzugsweise den nachmozartischen Haydn, wie namentlich Jahn betont hat.[2] Zu erinnern ist hier noch daran, daß der oben erwähnte Triest, welcher die Überlegenheit der deutschen Instrumentalmusik gegenüber der ausländischen so markant betont, entwicklungstheoretisch klar gemacht hat, daß die höchsten Typen der absoluten Instrumentalmusik nur bei einem Volk entwickelt werden konnten, das sich seit langer Zeit fast ausschließlich der Pflege dieser Gattung musikalischer Kunstwerke gewidmet hatte.[3])

[1] L'influence de la musique allemande sur la musique française. Jahrbuch Peters für 1895, p. 25.

[2] Beethoven und die Ausgaben seiner Werke, Grenzboten 1864, p. 6.

[3] Wir müssen uns versagen, die ausgezeichneten Bemerkungen in pleno beizugeben (Allg. mus. Zeitung 1801, col. 395 ff.), wir greifen hier nur das Folgende heraus: „Die größte Wirkung der Musik resultiert dann, „wenn der Zuhörer in den vorgetragenen Kompositionen den Ausdruck bestimmter, nur nicht ausgesprochener Ideen oder Empfindungen wahrzunehmen glaubt, und gleichsam in Gedanken den Text mit leichter Mühe suppeditiert. Auf letzteres kann nur *der* Instrumentalkomponist mit Zuverlässigkeit rechnen, der den Tonmechanismus — den inneren wie den äußeren — ganz oder

Die moderne Kunstwissenschaft stellt die Person des Künstlers dem Werke voran und unseres Wissens nach haben Franzosen wie Bruneau, Dauriac, Maurice Kufferath, Marie Jaell und der Pole Pzrybyszewski die Reihe solcher psychologischen Untersuchungen eröffnet; in neuester Zeit hat nun, wie schon erwähnt wurde, Albert Schweitzer versucht, die künstlerische Persönlichkeit Bachs auf diesem Wege zu ergründen; man muß einen solchen Versuch mit Dank annehmen, da es dem klassischen Werke Spittas nicht vollständig gelungen ist, das Riesenhafte der Persönlichkeit Bachs ins Bewußtsein zu bringen. Ob man aber überhaupt auf dem Wege der Psychologie den älteren Meistern wesentlich näher kommt, bleibt doch sehr zweifelhaft und die Frage, ob nicht die soziale Stellung des Musikers der Bach-Epoche, die Rangkluft zwischen Künstler und Mäcen, den Drang des Künstlers nach Geltendmachung seiner Willensautonomie eingedämmt und ihm auch in seiner eigenen Welt Selbstbescheidung auferlegt hätte, möchten wir lieber verneinen; denn wenn auch zuweilen Musiker, die z. B. an einem Hofe tätig waren, dem persönlichen Geschmack ihres Brotherrn entgegenkommen mußten, so haben doch große Künstler von starker Rezeptivität ihr Phantasieleben nicht durch dergleichen bürgerliche Verhältnisse einschränken lassen; ein Ausnahmefall ist beispielsweise Carl Heinrich Grauns Stellung an der Berliner Oper unter Friedrich II., wie unsere Studie näher beleuchten wird. Wir vermögen nicht, in der sozialen Stellung des Musikers der Bachperiode einen Punkt zu erblicken, der zur Erörterung des Unterschiedes der älteren und modernen Musik wesentlich beitrüge; ebensowenig können wir in der Musik Bachs oder in derjenigen der Mannheimer den Niederschlag von vorwaltenden politischen oder kulturellen Tendenzen der Zeit sehen; Rochlitz hat in seiner galanten Weise ein musikalisches Kulturbild des Deutschland von 1750 gegeben[1], das natürlich ganz unverbindlich ist. Die langsamen

---

doch größtenteils kennt und geschickt anzubringen weiß, der weithin den allgemeingültigen, natürlichen, auf jenes Analogon der Empfindung sich beziehenden Charakter aller Töne, Tonarten, Tonreihen, Harmonien, Rhythmen, Instrumentenverbindungen usw., die er gebrauchen will, durch Genie und Studium ausfindig gemacht hat; der endlich auch bei der Anlage und Ausführung seines Werkes nicht bloß den ersten besten klingenden oder künstlichen Satz wählte, sondern sich dabei auch selbst bemühte, irgend eine *möglichst bestimmte* Idee oder Empfindung auszudrücken — ihr treu zu bleiben."

[1] Allg. mus. Zeitung 1799, col. 625, Vorschläge zur Betrachtung über die neueste Geschichte der Musik: „Deutschland. Anfang der 2. Hälfte des jetzigen Jahrhunderts. Im allgemeinen — ziemlich politische Ruhe, Wohlstand: viel ruhigerer, beglückender Genuß, weniger Selbständigkeit und Originalität; richtiges, aber mehr zartes, als starkes Gefühl: viel Korrektheit und Politur, nicht nur in Büchern, sondern auch im Leben. — — In den Künsten, z. B. in der Dichtkunst, ausschließliche Liebhaberei an den französischen Dichtern; höchster Preis der französischen Tragödie, Anbetung eines Henriad. Und in der Musik Hasse, Graun, und Sinn für sie und ihre Weise. Anfänge der feinen deutschen Operette."

Sätze der zyklischen Instrumentalkompositionen des 18. Jahrhunderts enthalten oft Züge einer sentimentalen Schwärmerei; man würde jedoch fehlgehen, wollte man etwa diese Stimmungselemente auf die Poesien von Miller, Chateaubriand oder Richardson zurückführen.

Nach Darlegung der Gesichtspunkte für die Lösung unserer Aufgabe wenden wir uns ihr selbst zu. Wenn wir, um das historische Bild von der Entwicklung der Symphonie im 18. Jahrhundert zu vervollständigen, die Symphonien Hasses und der Brüder Graun herausgewählt haben, so kennt der Einsichtige den Grund: diese Musiker behaupteten in der allgemeinen Wertschätzung eine unbestrittene Prävalenz über alle zeitgenössischen Komponisten; die Schriftsteller von 1730—80 zitieren Hasse und Carl Heinrich Graun überall und zumeist in einem Atem.

Der erste Abschnitt über die Entwicklung des modernen Instrumentalstils *versucht* auf dem Wege der geschichtlichen Orientierung die Ergebnisse der bisherigen musikhistorischen Forschung kritisch zusammenzufassen; die folgenden Abschnitte beschäftigen sich eingehend mit der Technik und dem geistigen Gehalt der Ouvertüren und Symphonien von Hasse und den Brüdern Johann Gottlieb und Karl Heinrich Graun, bestreben sich, das Verhältnis der Opernsinfonie zum Drama zu klären und untersuchen auch eingehend ihre instrumentale Einkleidung; in den Abschnitten über die Instrumentation und über die „Ouvertüre und das Drama" hat sich der Verfasser nicht darauf beschränkt, ein Bild des von Hasse und den Brüdern Graun Erreichten und Erstrebten zu geben, sondern er hat weitere Ausblicke gewagt.

Die analytische Untersuchung konnte nicht so weit ausgedehnt werden, daß jeder Satz in den engeren Kreis der Betrachtung gezogen wurde, und daß die einzelnen Themen unter Klarlegung ihres motivischen Gehalts korrekt gegeneinander abgegrenzt wurden; vielmehr mußte sich die Gesamtkritik auf eine engere Auswahl beschränken, welche natürlich von der Individualität des Verfassers abhängig gewesen ist; bei der Überfülle des Materials gibt somit der Verfasser gern die Möglichkeit zu, daß auch die in dieser Darstellung nicht besonders erwähnten Symphonien zur Lösung der Aufgabe brauchbares Material geliefert hätten. In der Wertung des Ästhetischen ist der Verfasser mit Fleiß bemüht gewesen, sich fernzuhalten von der bilderwütigen Phantastik, welche die moderne Musikliteratur pflegt; hinsichtlich der Fassung des musikalisch-technischen Ausdrucks haben ihm die Werke Riemanns zum Vorbild gedient.

Daß in der gesamten Darstellung der Nachdruck auf die Bedeutung der Mannheimer Symphoniker gelegt worden ist, wolle man dem Verfasser nicht zum Vorwurf machen. Der Unwert des Systems der historischen Schubfächer steht fest; hier gebot die exzeptionelle Bedeutung der Mannheimer Instrumentalkompositionen, sowie der gegenwärtige Stand der historischen

Forschung eine Abgrenzung des Gesichtsfeldes. In der ästhetischen Wertung der älteren Instrumentalliteratur, welche der modernen Art zusteuert, werden selbst die Urteile vorurteilsfreier Philologen auseinandergehen und individuelle Geltung behaupten; aber wenn der moderne Zuschnitt des Ganzen so offen zutage liegt, wie bei den Mannheimer Instrumentalwerken um 1750, muß die historische Forschung diese Modernität zum Kriterium der zeitlich an die Mannheimer Produktion herangrenzenden Instrumentalliteratur machen; die Warnung, den Tendenzen der Mannheimer keine allzugroße Resonanz zuzumessen, muß als tendenziös zurückgewiesen werden. Wenn zuweilen vom Verfasser die Werke vor 1750 einer strengeren Kritik unterzogen worden sind, so liegt das daran, daß diese Studie ihr Hauptmerk auf die Entwicklung des Stils gerichtet hat und infolgedessen in erster Linie untersucht, ob in jener älteren Instrumentalliteratur die neuen Elemente im Keim vorhanden sind; eine absolute Negierung jener Kompositionen, deren Autoren modernes Fühlen abgeht, wäre Impietät und ein unberechtigter Eingriff in ein fremdes Individualleben.

Gemäß der Aufgabe zählen die Kataloge Konzertsinfonien auf und diejenigen Werke, denen eine Symphonie vorangestellt ist: Opern, Intermezzi, Kantaten, Oratorien; die zweifellos erwünschte Einverleibung auch der übrigen Instrumentalkompositionen dieser Musiker mußte leider mit Rücksicht auf den Umfang dieser Studie unterbleiben. Die Abteilung für Hasse will der speziellen Hasse-Forschung ein Fundament geben; von den Graun-Katalogen dürfte namentlich der über Karl Heinrich Graun am wenigsten einer Korrektur und Ergänzung bedürfen.

Die Beigabe von Biographien bezweckt einem tatsächlichen Mangel abzuhelfen; die Skizzen, welche der Verfasser bereits geliefert hat,[1] erscheinen hier ausgebaut und berichtigt. Die 1900 von Albert Mayer-Reinach publizierte Studie „Karl Heinrich Graun als Opernkomponist“ [2] hat den Verfasser in keinem Punkte wesentlich gefördert; vor allem mußte diese flüchtige Darstellung in biographisch-bibliographischer Hinsicht einer gründlichen Nachprüfung unterzogen werden, welche zum größten Teil abweichende Resultate gezeitigt hat. In den vorliegenden Biographien hat der Verfasser auch Tatsachen von geringem Wert Aufnahme zuteil werden lassen; diese sind dem Psychologen erwünscht und teilweise unentbehrlich.

---

[1] J. A. Hasse, Sammelbände der IMG. V, p. 230 ff. — Zur Biographie der Brüder Graun; Neue Zeitschrift für Musik, 71. Jahrg., p. 129 ff.

[2] Sammelbände der IMG. I, 3, p. 446 ff.

II. Zur Entwicklungsgeschichte des modernen Instrumentalstils.

Das Ende des 16. Jahrhunderts bringt im Bau der Streichinstrumente einen bedeutsamen Aufschwung und damit zugleich eine reiche Literatur von Kompositionen für Streichinstrumente. Daß dem 16. Jahrhundert wirklich selbständige Jnstrumentalsätze nicht fremd waren, beweisen die Sammlungen von Tanzstücken, die Atteignant, Susato und Phalèse herausgegeben haben. Kurz nach 1600 erscheinen in Deutschland und England massenweise Tanzkompositionen, in Italien dagegen Kanzonenwerke. Diesen beiden Typen selbständiger Instrumentalmusik ist nur Vollstimmigkeit des Satzes gemeinsam, gedanklich unterscheiden sie sich stark. Beide Typen seien kurz skizziert; die nachstehenden diesbezüglichen Ausführungen gründen sich auf verschiedene Studien [1] Riemanns.

Unter den Tanzstücken der Deutschen war die *Pavane* das beliebteste. Praetorius vergleicht sie mit der Symphonie und will sie zwischen geistlichen Gesängen eingeschaltet wissen. Da er sagt, die Pavane sei „in England noch zum Tanzen" bestimmt, so geht daraus hervor, daß dieses Tanzstück in Deutschland bereits ein absolutes Instrumentalstück geworden war, das seiner ursprünglichen Bestimmung nicht mehr gerecht wurde. Die Pavane ist dreiteilig, steht im Dupeltakt, ist zu Beginn vollstimmig und geht in langsamen Zählwerten einher: am frühesten erhält sie von allen Tänzen eine komplizierte Faktur; ihr zweiter und dritter Teil charakterisieren sich durch Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit der Figuration, jedoch lassen die Nebenstimmen der Oberstimme die Herrschaft. Nur selten wird gegen das Prinzip verstoßen, daß sämtliche Stimmen gleichzeitig anfangen; bald wurde die Physiognomie der Pavane verändert durch Häufung von Ligaturen und durch

---

[1] Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts (Sängerhalle 1895. auch auszugsweise im Kunstwart, 1895, p. 200 ff.), ferner „Die Variationenform in der alten deutschen Tanzsuite", Musikal. Wochenblatt 1895, p. 337 ff. — Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform, Aula, München 1895, (Nr. 3—4), auch in den „Präludien und Studien", III, 157 ff. — „Die Originalkomposition für Instrumente im 16. Jahrhundert", Blätter für Haus- und Kirchenmusik 1905, p. 138 ff. — „Zur Geschichte der deutschen Suite, Sammelbände der IMG. VI, p. 501 ff. Vgl. auch die Artikel Pavane, Gaillarde, Suite, Tanzstücke, Sonate, Canzone usw. im Musik-Lexikon (6. Aufl., 1905).

Steigerung lebhafteren Figurenwerks; damit ging auch eine Vertiefung des gedanklichen Gehalts parallel, so daß der ursprüngliche Reihentanz ein Instrumentalsatz pathetischen Charakters wurde.

Der Pavane angegliedert war die gleicherweise dreiteilige und homophone *Gaillarde*, welche die Themen der vorausgegangenen Pavane in der Variatio triplae reproduzierte; sie bevorzugt punktierten Rhythmus. Auf die Gepflogenheit der Doppelverwendung desselben Tonsatzes für Pavane und Gaillarde hat Riemann erstmalig hingewiesen (schon bei Wolf Heckel 1562). Diese Doppelverwendung beseitigt in der Gaillarde die Synkopen und Dissonanzen der Pavane und tastet die Art der Themen kaum an; doppelte Notation ist überflüssig, worauf auch oft (am Schluß der Pavanen) die Vorschrift „repetatur in tripla“ hinweist.

Das paarweise Gruppieren von Pavane und Gaillarde halten die deutschen Meister aufrecht bis zu den 10 viersätzigen Suiten Paul Peurls vom Jahre 1611 (Nürnberg). Zum erstenmal zeigt sich in diesen Suiten das Prinzip, denselben thematischen Gehalt im Bannkreis der Charakteristik der verschiedenen Tänze zu variieren.[1] Die Variation wurde auch auf die neueren Tanztypen ausgedehnt, Intraden, Allemanden und Couranten, so daß also tatsächlich das in der Pavane aufgestellte Thema viermal variiert wurde. In der Anordnung dieser Tänze, in welcher wir ein schätzenswertes Kunstmittel der veränderten Formgebung erblicken, folgt Peurls Beispiel der Leipziger Thomaskantor Schein, dessen „Banchetto musicale“ (Leipzig 1617) zwanzig völlig gleichmäßig gegliederte fünfsätzige Suiten enthält mit der Ordnung Padouana, Gaillarde, Courrente, Allemande, Tripla; der Komponist sagt in der Vorrede, daß diese Stücke „in der Ordnung allwege also gesetzet (sind), daß sie beydes in Tono und Inventione einander fein respondieren“. Sämtliche fünf Teile dieser Suiten wahren dieselbe Tonart und sind mit denselben Motiven gearbeitet; die ersten drei, Pavane, Gaillarde und Courante sind fünfstimmig, die beiden andern Allemanda und Tripla (Proportio tripla, Nachtanz) vierstimmig; auch sind nur die beiden letzteren noch zum Tanzen bestimmt und geeignet, die übrigen haben sich bald zu Charaktertypen entwickelt, voran die Pavane mit ihrer kunstvollen Faktur.

Die Gewinnung des Gestaltungsmittels der Variation ist für die Entwicklung der musikalischen Formgebung von größter Bedeutung gewesen. Die Kanzone wie die Tanzsuite erstrebten ein einheitliches Verknüpfen heterogener Typen. Da zeigt sich die Tanzsuite der Kanzone überlegen; den Italienern ist Variation mit Wechsel des Rhythmus fast unbekannt. Die Mannigfaltigkeit in den italienischen Kanzonen, die nur durch schwach kontrastierende Motive gewährleistet wird, wirkt zumal bei der langen Ausdehnung

[1] vgl. Riemanns eingehende Darstellung, Musikal. Wochenblatt 1895, p. 453 ff.

ermüdend; in der Tanzsuite ist Mannigfaltigkeit zunächst garantiert durch die verschiedenen Tanztypen überhaupt und ferner durch das Gestaltungsmittel der Variation, welche durch freie Imitation des gesamten motivischen, harmonisch-modulatorischen Apparats Einheitlichkeit resultieren läßt. Das Streben der Italiener nach Einheitlichkeit scheiterte an ihrem mangelnden Verständnis für modulatorische Entwicklung; auch ihr Prinzip, formal zu gestalten durch Wiederaufnahme des thematischen Materials des Anfangs am Ende eines Satzes, trat ihnen hemmend in den Weg. In den Tanztypen geschah die Fortspinnung des thematischen Materials nur kraft der musikalischen Logik; infolgedessen erstarkte zuerst auf dem Gebiete der Tanzkomposition das modulatorische Bewußtsein; daneben ist ein starker Formensinn bemerkbar; die Themen werden (von den deutschen Tanzkomponisten) durch Elisionen verkürzt, durch Anhänge erweitert, jedoch bleibt die normale Achttaktigkeit gewahrt.

Soviel sei angedeutet betreffs der Wichtigkeit der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform. Es erübrigt sich, nochmals zu betonen, daß die Suite deutschen Ursprungs ist und nicht eine Erfindung der französischen Lauten- und Klaviermeister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie noch Spitta annimmt, und daß es sich in diesen Erstlingswerken deutscher Instrumentalmusik nicht um primitive Tanzmusik, sondern um Kunstmusik von ausgezeichneter Faktur handelt, in welcher die Deutschen meisterhafte Beherrschung des 4- bis 6stimmigen Satzes bekundeten; (um die Mitte des 17. Jahrhunderts treten Suiten mit Triobesetzung in den Vordergrund; jedoch bedingt die durch Lullys Ballette wieder hervorgerufene vollere Orchesterbesetzung eine Rückwirkung). Ferner sei hervorgehoben, daß in der Besetzung dieser Suiten *Streich*instrumente [1] die Hauptrolle spielen, und daß es sich in diesen Suiten um Orchestermusik handelt. [2]

Wie schon erwähnt, fällt die Literatur der deutschen Tänze und Suiten zeitlich zusammen mit dem Erscheinen der ersten italienischen Kanzonenwerke; die Hauptvertreter dieser Instrumentaltypen sind die beiden Gabrieli, Merulo, Banchieri, Guami, Maschera, Luzzaschi, Antegnati, Lappi, Fresco-

---

[1] Riemann hat mehrfach darauf hingewiesen, daß Peurl ausdrücklich im Vorwort seiner Suiten (1611) Geigen fordert; in den Sammelbänden der IMG. VI, 513 bringt Riemann neue Beweise an der Hand der Vorreden zweier Suitenwerke von Johann Vierdank (Erster Teil newer Paduanen ...., Rostock 1641) und Joh. Kasp. Horn (Parergon musicum, 1678).

[2] Spitta (Bach I, p. 746): „Die eigentliche Orchestermusik jener Zeit waren nicht die kaum erfundenen Concerti grossi, sondern die Orchestersuiten". — M. Brenet (Histoire de la Symphonie à orchestre .... Paris 1882, p. 12) nimmt z. B. auch für Francks „Neue Pavanen .... Nürnberg 1603" Orchesterbesetzung an: „L'orchestre de ces divers morceaux comprenait quelquefois jusqu'au 10, 12 et 14 parties."

baldi, Grillo, Chilese, Bartolini, Massaini.[1] Die Italiener nannten ihre selbständigen Instrumentalsätze Ricercar, Fantasia, Canzone, Sinfonia. Zwischen den ersten dreien ist ein strenger Unterschied nicht nachweisbar; auf die Sinfonia benannten Sätze kommen wir noch ausführlich zurück. Stefano Bernardi bringt[2] als Anhang seiner Motetti in cantilena (1623) sechs Sonata benannte Stücke, jedoch unter dem Gesamttitel Canzoni per sonar, die letzte trägt noch den Zusatz „in Sinfonia". Der ersten Sonate seiner Madrigalien (1624) gibt derselbe Komponist die Überschrift „Sonata prima Canzon". Oratio Vecchi schreibt 1600 eine vierstimmige Fantasia (in Canzonetti a 4 voci), „die ein echtes Ricercar ist, sofern sie dasselbe Thema durchweg festhält, es sogar in der 8 fachen Verlängerung kontrapunktiert und im Mittelteil im Tripeltakt bringt; wäre das Stück Canzone oder Sonate überschrieben, so würde auch dagegen niemand etwas einwenden können". Dasselbe gilt auch von einer Fantasia Banchieris, die Wasielewski abdruckt.[3] Dem Wort „Sonate" begegnet man zuerst 1486 in „Le Mystère de la conception, nativité etc. de la benoîte Vierge Marie, par Jean Michel, édite en 1486 par A. Lotrian", und zwar in der Form „Orpheus fera ses sonnades".[4]

Was diese Canzoni, Ricercari und Fantasie von den Tanzstücken in erster Linie unterscheidet, ist das von der Vokalmusik herübergenommene, durch das Auftreten neuer Textzeilen logisch bedingte sukzessive Einsetzen sämtlicher Stimmen; die Tanzstücke vermeiden imitatorische Arbeit im allgemeinen und sind prinzipiell homophon.

Das Ricercar, welches mit der Fantasia vollkommen zu identifizieren ist, zeigt in seiner normalen Grundform Durchführung mehrerer nicht gegeneinander kontrastierenden Motive ohne Wechsel von Takt und Tempo. Wird die Imitation der Einzelstimmen konsequent durchgeführt und der motivische Gehalt vereinheitlicht, so entsteht die Form, welche wir Fuge nennen; wechseln aber bei anwachsendem Kontrast der Motive auch noch Takt und Tempo, dann haben wir die Kanzone; nur die bunte, multiforme Kanzone mit permanentem Taktwechsel ist von dem Ricercar wirklich verschieden.

Die Kanzone stammt ab vom französischen weltlichen Chanson [vgl. G. Cavazzonis (1543) und A. Gabrielis Canzoni alla francese (1571)]. Die Mehrzahl der Chansons in Atteignants Sammlung von 1529, welche deutlich

[1] Vgl. Rauerijs Sammlung „Canzoni per sonar con ogni sorte di stromenti a quattro, cinque & otto, con il suo Basso generale per l'Organo, Nouamente raccolta da diuersi eccellentissimi Musici, & date in luce. Libro Primo. Con Privilegio. In Venetia, Appresso Allessandro Rauerij. M D C VIII".

[2] Vgl. hierzu Riemann, a. a. O. (Kunstwart 1895, p. 216).

[3] Wasielewski, Instrumentalsätze ..... Bonn 1874, p. 12.

[4] Weckerlin, Nouveau musiciana, Paris 1890, p. 382.

den Charakter des Tanzliedes tragen,[1] zeigen in auffälliger Weise die für die Kanzone charakteristische Mehrgliedrigkeit. Die Kultivierung der Canzone per sonar und die Ausbeutung der Elemente der Kontrastierung verschärfen naturgemäß den Unterschied in der Abstammung. Die Kanzone ist in Takt und Tempo mehrgliedrig, bringt mindestens die Figurierung eines Teils, entbehrt aber der Trennung in einzelne Sätze. In ihrem beständigen Wechsel von Takt, Tempo und Thema repräsentiert sie eine Verkopplung von an sich gänzlich unvereinbaren Elementen und entbehrt damit der erforderlichen Einheitlichkeit. Doch sind die Tanzstücke der italienischen Kanzone nicht unbekannt; der von Wasielewski als typisch normierte Kanzonenanfang ist der typische Anfang der Pavane (!). Kanzonen, deren Eingangsthema samt der weiteren Ausgestaltung ausgesprochenen Pavanencharakter trägt, sind sehr häufig. In dem Streben nach Formgewinnung gehen die italienischen Kanzonenkomponisten mit den Deutschen Hand in Hand; die Kanzone schweißt die Tanztypen und das Ricercar zu einem Ganzen zusammen, ein Verfahren, bei dem freilich zugunsten der fugierten Technik des älteren Ricercars die Physiognomie der Tänze an Prägnanz einbüßt. Hoch zu bewerten ist das in der Kanzonenkomposition zuerst bemerkbare Zurückgreifen auf den Anfang; diese Methode der Abrundung bedeutet nichts Geringeres als die Entdeckung der Urform alles musikalischen Bildens, welche heute im Anschluß an Riemann schematisch mit A-B-A fixiert wird; zugleich bedeutet dieses Zurückgreifen, daß ganz allmählich das Verständnis für den Sinn des Themabegriffs erwacht.[2]

Die Kanzonen der Deutschen und Engländer (Widmann, Simpson, Staden, Scheidt), welche unverkennbare Pavanen sind, beweisen, daß das Flickwerk der italienischen Kanzone nicht vorbildlich wirkte. Das ästhetische Wohlgefallen der Deutschen an solider Stimmführung und herzhafter Harmonik konnte in der bei der Kanzone nach 1600 üblichen Unterdrückung der Mittelstimmen durch den Continuo kein erstrebenswertes Vorbild erblicken; außerdem gestattete die Trennung in einzelne Sätze gründlichere Verarbeitung des thematischen Materials; durch größere Ausdehnung der Sätze erwuchs ferner die Möglichkeit eines umfassenden innerlichen Ausbaus. Doch blieben die Deutschen hierbei nicht stehen; in dem Werke „Newe Paduanen ..... 1639“ von A. Hammerschmidt finden sich zwischen den Tänzen französische Airs, also Stücke, die, wie Riemann ausführt, gar keine Tänze waren, noch sein wollten und seit 1650 beginnt eine Gruppe von deutschen Komponisten ihren Suiten eine Sinfonia (zwei- oder dreiteilig mit Reprise in schlicht akkordischem Satz), oder auch eine italienische Sonate (Kanzone)

[1] Henry Expert, Les maîtres musiciens. Tome V, Paris 1897 (Trente et une chansons musicales).

[2] Vgl. den Artikel Sonate in Riemanns Musik-Lexikon (6. Aufl.).

vorauszuschicken; diese deutschen Komponisten sind J. R. Ahle (1650), M. Rubert (1650), Joh. Jac. Löwe (1658), Diedrich Becker (1668) und Esajas Reusner (1667); der letztere hängt seinen Suiten ein Präludium voran. Damit wird das, was man bisher das große historische Verdienst Rosenmüllers bezeichnen zu müssen glaubte, nämlich die Einschaltung eines freigebildeten Satzes in die lediglich aus Tänzen bestehende Suite, hinfällig. Rosenmüllers Sonate da camera (Venedig 1667, 1670), welche der Suite eine italienische Sonate vorausschicken, haben die eigentliche Ära der Sonata da camera in Italien eröffnet; aber Rosenmüller war weder derjenige, welcher die Einführung der Sonate inaugurierte, noch hat er „italienische Formen in die deutsche Orchesterkomposition“ getragen. Rosenmüller hat auch seine Vorbilder nicht in Italien kennen gelernt; bevor er nach Italien kam, hatte er mindestens 35 Jahre seines Lebens in Deutschland verbracht; die von Karl Nef [1] und Alfred Heuß [2] vertretene Behauptung, in den Symphonien der Rosenmüllerschen Sonate da camera zeige sich formale und geistige Verwandtschaft mit den Opernsymphonien der Venezianer, wird im Hinblick auf Rosenmüllers deutsche Vorgänger durchaus haltlos.[3] Für Italien freilich war, wie schon oben betont wurde, Rosenmüller der erste, welcher die Symphonie der Suite vorausschickte; eigentliche Zusammenstellungen von Tänzen zu Suiten kannte Italien nicht, nur Tanzstücke. Mit Rosenmüllers Kammersonaten wurde die bisherige Sonatenliteratur der Italiener in zwei Gruppen geteilt; die ältere Sonate (Kanzone) hieß nun Sonata da chiesa; diese ist kleiner, was die Anzahl der Sätze betrifft; ihr Hauptcharakteristikum aber ist das fugierte Allegro, welches in der Kammersonate fehlt; daß sie keine Tänze enthalten habe, ist falsch; es fehlen lediglich die den Tanz bezeichnenden Namen und die für Tänze charakteristische Reprise. Allmählich nimmt auch sie Züge der Tanzsuite an, Mehrsätzigkeit und Reprisen, und bald nach 1700 war sie mit der Sonata da camera verschmolzen. In Deutschland wurde die Sonata da chiesa nicht kultiviert; der ernste Grundton und die solide Faktur der deutschen Paduanen und Gaillarden machte diese Stücke für kirchliche Zwecke durchaus geeignet.[4] Die Deut-

[1] Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik .... Beiheft der IMG. V, p. 11; (vgl. Breitkopf & Härtels Mitteilungen 1904, p. 3015).

[2] Sammelbände der IMG. IV, p. 466.

[3] Es verdient angemerkt zu werden, daß sowohl A. Horneffer (J. Rosenmüller, Berlin 1898) als auch K. Nef (a. a. O.) entgangen ist, daß Riemann bereits 1897 in seinem Aufsatz „Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche“ (Blätter für Haus- und Kirchenmusik) nachdrücklichst auf Rosenmüllers Sonate da camera und ihre Bedeutung hingewiesen hatte.

[4] Prätorius (Syntagma III, p. 189) identifiziert ausdrücklich Pavane mit Symphonia und Gaillarde mit Ritornell, oder, besser gesagt, betont deren Gleichwertigkeit. Nach seiner Aussage wurden diese Stücke als Zwischennummern bei Vokalsachen in der Kirche gebraucht. — Fuhrmanns „Musikalischer Trichter, Frankfurt 1706“, nennt Sinfonia „eine Zusammenstimmung wird Instrumentaliter gemacht *ehe die Stimmen anheben.*“

schen blieben bei der Suitenkomposition stehen und brachten seit 1668 eine Unmasse von Suiten auf den Markt, welche mit einer Sinfonia, Sonate oder Sonatine eingeleitet wurden. Schon 1670 schreibt der Leipziger Stadtpfeifer Johann Petzeld ein Suitenwerk (Hora dezima), das sich der Tanzstücke und der ricercarartigen Sätze vollkommen entschlägt. Die deutsche Suite macht noch ein letztes Stadium durch: die Annahme der französischen Ouvertüre seit Steffani (1679) und Kusser (1680).

Oben wurde unter den italienischen Namen für selbständige Instrumentalstücke auch Sinfonia genannt; kommen wir jetzt ausführlicher auf diese Symphonien zurück. Eingehende Studien zur Entwicklungsgeschichte der Symphonie fehlen. G. W. Fink schrieb für die Allg. musikal. Zeitung[1] einen historischen Abriß, welcher in Schillings Universal-Lexikon aufgenommen wurde; dürftig erweist sich eine Arbeit Selmar Bagges[2]; dagegen bringt die Studie[3] von Michel Brenet für die Symphonie Haydns und der Epigonen schätzenswerte Einzelheiten. Das Kapitel Symphonie im griechischen Sinne als Konsonanz der Intervalle hat in dieser Darstellung keinen Raum zu beanspruchen; jedoch sei eine ältere treffliche Studie[4] von Jean Pierre Burette erwähnt.

Die Bezeichnung „Sinfonia" für selbständige Instrumentalsätze reicht weit zurück; für lange Zeit sind die Bezeichnungen Sinfonie und Sonate synonym. Spitta glaubt,[5] daß die Grundbedeutung der Worte mitspielte, „indem bei Sonata das Hauptgewicht auf die Klangeinheit, bei Sinfonia auf die Stimmen gelegt wird". Riemann[6] nimmt an, daß die Sinfonia genannten Instrumentalwerke für orchestrale, d. h. beliebig verstärkte Besetzung, die Sonate und Kanzone genannten dagegen solistisch gemeint sind". Man darf annehmen, daß die Bezeichnung Sinfonia solange prävaliert, als die Stücke vorwiegend akkordischen Charakters sind. Wir kommen noch darauf zurück.

Die älteste vorhandene Symphonie hat Riemann im Leipziger Mensural-Kodex des Magisters Apel (aus dem 15. Jahrhundert) gefunden und sowohl deren originale Fixierung als auch die Übertragung in moderne Notenschrift publiziert.[7] Das Werk, welches in instrumentaler Ausführung dem modernen Ohr keine fatalen Überraschungen bereitet, besteht aus einzelnen

---

[1] Über die Symphonie, als Beitrag zur Geschichte und Ästhetik derselben. Jahrgang 37, p. 505 ff.

[2] Die Symphonie in ihrer historischen Entwicklung (Waldersees Vorträge).

[3] Histoire de la symphonie à orchestre jusqu'à Beethoven. Paris 1882.

[4] Nouvelles réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique (Memoires de Litterature Tirez des Regîtres de l'Academie royale des Inscriptions et Belles-lettres. A la Haye 1724, tome XI).

[5] Bach I, p. 292.

[6] Klavierlehrer 1898, p. 58.

[7] Klavierlehrer 1898, Nr. 4—6.

Partien, welche nach Pavanenart und aus solchen, die intradenmäßig gesetzt sind. Der Satz ist einfach; überraschend wirkt in den melodischen Partien das Auftreten des Rhythmus schwer—leicht—schwer— (mit fortgesetzter Elision der leichten Zählzeit des schweren Taktes). Dieselbe Einfachheit des Satzes, welche durch Rücksichtnahme auf die Ausführbarkeit durch Instrumente bedingt ist, zeigt sich in allen Symphonie benannten Instrumentalsätzen um 1600;[1] eine Sinfonia senza parole von Adriano Banchieri (1597) „ist schon fugenartig imitierend, also der Kanzone nahestehend".

Der Name Sinfonia zur Bezeichnung eines selbständigen Instrumentalwerkes taucht sodann bei Salomone Rossi auf, in den beiden Büchern[2] seiner *Sinfonie e Gagliarde* von 1607 und 1608 und in seinen Varie Sonate, Sinfoniae 1613; diese Werke bringen die Unterscheidung von Symphonien, die Zweiteiligkeit mit Reprise aufweisen und einfachen Satz Note gegen Note und von Sonaten komplizierterer Faktur. Rossis Symphonien charakterisieren sich durch thematische Faktur, harmonische Kühnheiten und durch den weiten Abstand der Melodiestimme vom Baß, welcher ein echter Basso continuo ist und an der Themenbildung nicht teilnimmt; außer den Symphonien in Liedform mit zwei Reprisen finden sich auch solche mehrgliedrige Symphonien, welche in der Mitte einen Satz im Tripeltakt mit Reprisen aufweisen, was ungewöhnlich ist. Hauptsächlich hervorzuheben ist Rossis starke Neigung für die harmonische (akkordische) Schreibweise, deren Priorität der Anwendung Alfred Heuß fälschlicherweise Monteverde zuschreibt.[3] Salomone Rossi hat zuerst die durch die Florentiner Reform entstandene Stilwandlung instrumental zur Geltung gebracht, was unsre Betrachtung seiner Triosonaten noch ausführlicher darlegen wird. Rossis erster Nachfolger war Biagio Marini mit seinem opus 1, Affetti musicali (1617); die in diesem Werk enthaltenen Sinfonia breve betitelten Symphonien stehen gleicherweise in einfacher Liedform mit Reprisen; eine Sinfonia a tre desselben Baus findet sich in Francesco Turinis Madrigalien vom Jahre 1624. Die Folgezeit vermengt die Begriffe Symphonie und Sonate so stark, daß die Geschichte beider zusammenfällt.

---

[1] Prätorius sagt 1618, man habe *vor* seiner Zeit Symphonien auch eine vollstimmige Musik genannt, „so jemand den Stadtpfeifer oder Hausmann mit seinen sämtlichen Leuten habe kommen lassen; doch der Gebrauch ist jetzt abgekommen".

[2] Il Primo Libro delle Sinfonie et Gagliarde e tre, quatro, & a cinque uoci. Di Salamon Rossi Hebreo Per sonar due Viole, ouero doi Cornetti, & vn Chittarrone o altro istromento da corpo. Nouamente posta in luce. In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. MDCVII. — Di Salomon Rossi Hebreo Il secondo Libro delle Sinfonie è Gagliarde à Tre voci, Per sonar due Viole, & vn Chittarrone con alcune delle dette à Quattro, & a Cinque, & alcune Canzoni per sonar à Quattro nel fine. Nouamente composte, & date in luce. Al Serenissimo Signore, e Patron mio Colendissimo il Sig. Duca di Modena, di Reggio etc. In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. MDCVIII.

[3] Sammelbände der IMG. IV, p. 212.

Bei einer Betrachtung der Entwicklungsgeschichte der Symphonie kann man nicht umhin der Sinfoniae sacrae Giov. Gabrielis zu gedenken, wenn auch diese Sinfoniae keine Symphonien sind. Die in diesen beiden Sammlungen (Sacrae symphoniae 1597, Symphoniae sacrae 1615) wie auch in den Canzoni e sonate a 3—22 voc. (1615) enthaltenen Stücke lassen weder in der formalen Struktur noch in der Satztechnik einen Unterschied zwischen Kanzone und Sonate entdecken, es sind die bunten, mehrgliedrigen Kanzonen, welche in der Verkettung von Ricercar (fugierter Satzweise) und Tänzen eine Parallelbildung der deutschen Tanzkomposition bedeuten. In der Stimmenzahl geht Gabrieli weit über die deutsche Manier hinaus, erreicht aber die deutschen Meister weder in der Tiefe des gedanklichen Gehalts, noch in der Solidität der Faktur. Außerdem fehlt auch Gabrielis Kanzonen die künstlerische Abrundung des Ganzen durch Modulation; dafür bringt aber sogar schon Andrea Gabrieli in den 6—16stimmigen *Concerti di Andrea e di Giovanni Gabrieli* das in seinem thematischen Gehalt auf den Anfang zurückgreifende Ricercar; daß mit diesem Zurückkommen auf den Anfang ein wichtiges Gestaltungsmittel gewonnen wurde, ist oben bereits erwähnt worden.[1] Das über Gabrieli Gesagte gilt auch für sämtliche Kanzonenkomponisten, welche in der schon erwähnten Rauerijschen Sammlung vertreten sind; sowohl das Zurückgreifen auf den Anfang, als auch die Einleitung des Ganzen mit einer Periode ausgesprochenen Pavanencharakters, oder die Einschaltung solchen Charakters im Verlauf des Werkes, sind allen eigentümlich.

Eine kleine Blütenlese von Definitionen der Symphonie finde zunächst hier eine Stelle:

M. Praetorius, *Theatrum Instrumentorum* . . . . . . Wolfenbüttel 1620. 8. Kap. 3. Absch.

„Sinfonia: rectius vero symphonia. Sinfonia wird von den Italiänern dahin verstanden/wenn ein feiner vollständiger Concentus, in Manier einer Toccaten, Pavanen, Gailliarden oder andern dergleichen Harmony mit 4. 5. 6 oder mehr Stimmen/allein vff Instrumenten ohne einige Vocalstimmen zu gebrauchen/componiert wird. Dergleichen Art von ihnen bissweilen im anfang (gleich als ein Praeambulum vff der Orgel) auch offt im Mittel der Concert Gesängen per Choros adhibirt und gebraucht wird.“

ibid. im Capitel „Ripieno“, p. 112:

„Sinfoniae sind gleich der Pavanen und Gailliarden/ deren man in einem Gesange zum Anfang vor dem ersten Teile / und nach demselben auch vor und nach den andern / auch dritten Teile / so einer vorhanden / sich gebrauchen kann: an statt / daß sonsten der Organist allzeit vorher

[1] Jedoch ist dieses Zurückgreifen keineswegs ein typisches Zeichen der Kanzone, wie Alfred Heuß meint. (Sammelbände der IMG. IV, p. 417).

und dazwischen ein Praeambulum auff der Orgel zu schlagen pflegt. Und dergestalt können die Symphonien auch nicht gar so uneben Intermedien genannt werden.“

p. 118 bezeichnet Praetorius: Instrumento, Chorus instrumentalis, Chorus Instrumentorum, Capella Instrumentalis, Chorus Sinfoniae, Symphonia als „welche Synonima seynd / und einerley Bedeutung haben.“

p. 189: „die sechste Art ist der vorhergehenden fünften fast gleich: ohn allein das anstatt des Hallelujah / eine Symphonia das ist eine liebliche Harmonia mit 4, 5 oder 6 Stimmen auf einerley oder allerley Instrumenten ohne zuthun der Cantorum, vnd im Anfang des Concerts und Gesangs vorher gemacht wird / welches fast einem Praeambulum oder Toccaten zu vergleichen, so ein Organist auf der Orgel Regal oder Clavicymbal vorher Fantasieret, darauff hernachher der rechte Gesang angefangen und ins Werk gerichtet wird: und werden alsdann die Instrumente / so die Symphonia oder Ritornelle führen / zugleich mit bey dem folgenden Concertat- oder Vocalstimmen adhibirt und gebrauchet. Wofern aber keine Instrumentisten vorhanden / so schicket es sich gar wohl, daß der Organist dieselbe Sinfonias vor sich allein mit lieblichen Mordenten aufführet / biß endlich die Concertat- oder Vocalstimmen wieder vmb mit einfallen. Es kann aber in dieser Art anstatt der Symphony gar wohl ein fein lieblicher Pavan, Mascerade, Ballet oder anderartig, sehnlich und anmütig / doch gar kurtzer Madrigal, daß nicht sehr bloß / sondern meistens vollstimmig und anstatt des Ritornells ein Galliard, Saltarello, Courant, Volta, oder dergleichen lustig Canzonetta, doch nicht so gar lang / genommen und gebrauchet werden. Wie ich denn befinde / daß es etlichen gar wohl gefallen“.

id. Syntagma III, p. 109.

„So kann ich endlich doch so viel colligieren, daß Symphonia, einem lieblichen Pavan und gravitätischen Sonaten; Ritornello aber einem mit 3. 4. oder 5. Stimmen auff Geigen, Zinken, Posaunen, Lauten von andern Instrumenten, gesetzte Galliard, Saltarellae, Courranten, Volten, oder auch mit semi minimis und Fusen gespickten Canzoni nicht unehnlich / jedoch das sie bis auf 12. 13. 20 Tact lang, länger aber gar selten gesetzt werden.“

Kircher, Athan., *Musurgia* (1650) I, 592:

„Symphoniacus stylus est certus modus eas coponendi Symphonias in quibus variorum instrumentorum concordi consonantia utuntur; estque pro instrumentorum diuersitate diuersus ...... Est enim *alius* stylus Symphoniacus in Consonantia Chelyium, alius in consensu testudinum, alius in fistularum, tibiarumque concordia, alius denique in tubarum tympanorumque Symphonia perficienda.“

Janowka, Thom. Balth., *Clavis ad thesaurum* . . . . . . 1701 (Vetero Pragae) p. 119:

„Simphonia vel Symphonia est aliquod pulchrum Melotheticum opus pro quibuscunque instrumentis Musicis factum, communiterque alicui cantui praepositum."

„Octavus stylus est Simphoniacus, et est certus modus eas componendi Simphonias[1] in quibus variorum instrumentorum concordi consonantia utuntur, estque pro instrumentorum diversitate varius, alius enim in consonantia Chelium, vulgo Fidium, alius in consonantia Testudinum, alius in Fistularum concordia, alius in Tubarum Tympanorumque symphonia, alius denique in Organorum, alius in Clavi-cymbalorum consonantia qui uterque a Vocali compositione (licet quidam prudentuli comiscere velint) distinguitur, ut ex combinatione classicorum Authorum, pro varietate vocalis, aut huius instrumentalis Musicae componentium prudenter et mature consideranti, sole clarius apparebit. Denique hic Octavus Stylus pro exigentia et proprietate naturae instrumenti cuiusque accomodatur et tales sunt, quas simpliciter Symphonias vocant, ad Ecclesiasticum stylum proprie pertinentes."

Brossard, *Dictionnaire*, 1703, p. 147:

„Mais l'usage la [la symphonie] restraint aux seules *compositions qui se font pour les instruments* et plus particulièrement á celles qui sont *libres*, c'est à dire, où le compositeur n'est point assujetti n'y à un certain nombre, n'y à une certaine espèce de mesure et telles que sont les Préludes, les Fantaisies, les Ricercates, Toccates etc.

Ahle, Joh. Georg, *Anleitung zur Singekunst*, Mühlhausen 1704, p. 31:

„Symphonia, Sinfonia, eine Zusammenstimmung oder ein Instrument-Chor / so in den Concerten gebraucht wird."

Fuhrmann, Mart. Heinr., *Musikalischer Trichter*, Frankfurt 1706, p. 86:

„Sinfonia, eine Zusammenstimmung / wird Instrumentaliter gemacht ehe die Stimmen anheben."

Mattheson, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717, p. 129:

„Hergegen / da das Etymon des Wortes Symphonia selbst eine Vielheit der Stimmen oder Instrumente / die mit einander gehen / andeutet: so wäre wohl die gemina significatio Styli symphoniaci, daß er nemlich eigentlich die Concerti grossi, die Sinfonia in specie, die Ouvertures, die starcken Sonates, Suites und dergleichen über seine Contribution habe."

Spieß, Meinrad., *Tractatus musicus*, Augspurg 1746, p. 113:

„Symphonia ist ein aus lauter Instrumenten bestehende musikalische Komposition."

---

[1] Vgl. die Ausführung bei Kircher.

Eine Kommentierung dieser sehr verschiedenwertigen Definitionen ist überflüssig; zudem sind die wesentlichen Punkte schon erwähnt worden. Wir verfolgen somit weitergehend die Entwicklungsgeschichte der Symphonie und bleiben zunächst stehen bei den venezianischen Opernsymphonien.

Einige Vertreter der zeitgenössischen Musikwissenschaft vindizieren diesen Operneinleitungen, wie den Instrumentalsätzen der venezianischen Oper überhaupt eine entscheidende Bedeutung für die Entwicklung der Instrumentalmusik im allgemeinen, für die der Symphonie im besondern. Hermann Kretschmar[1] läßt die Geschichte der modernen Symphonie mit der venezianischen Opernsymphonie beginnen und sieht in der venezianischen Oper die „wahre Heimat der modernen Programmouvertüre"; nur in der allerersten Periode sollen diese Symphonien noch keine Beziehung zum Drama haben. Ouvertüren, deren Programmcharakter unverkennbar sei, glaubt er[2] besonders in den Werken Cavallis[3] und Cestis zu finden; auch in den akzidentiellen Instrumentalsätzen von Monteverdes Orfeo sollen Programmtendenzen deutlich zu konstatieren sein. Wir vermögen nicht diesen Ausführungen Kretschmars beizupflichten und halten es für verfehlt, den Beginn einer bewußten Programmkomposition soweit zurück zu datieren. In dieser Frage erscheint uns die Gewinnung eines prinzipiellen Standpunkts durchaus geboten.

Wir verstehen unter Programmusik jene Tonsprache, welche dem Hörer nur dann verständlich wird, wenn er den Konnex zwischen Programm und der musikalischen Gestaltung verfolgt. Dieser Programmusik kann man als Gegner gegenüberstehen. Jedoch wird sich die Gegnerschaft nicht so weit entwickeln dürfen, daß man der Musik *jede* Fähigkeit abspricht, etwas darzustellen. Der besonnene Musiker wird dort ästhetisch nichts einzuwenden haben, wo das Kolorit als bewußte und zweckvolle Farbenmischung auftritt, oder wo die Musik zwecks Erweckung bestimmter Vorstellungsketten zur stilisierten Nachahmung von Geräuschen greift. Nur darf der Kolorismus nicht Dogma und die Nachahmung keine nackte werden, sondern muß stets eine solche sein, welche durch Beschränkung auf die allgemeinen Bildungsgesetze stilisiert wird. Diese letztere Spezies der darstellenden Musik in gleiche Reihe setzen zu wollen mit derjenigen, welche eine bestimmte Idee zum Ausdruck bringen will, ist nicht angängig. Die ältere Art des programmatischen Musizierens, welche durchaus einwandfrei ist, ist Tonmalerei und Kolorismus; diese aber sind aller Musik a priori geläufig. Unser Protest richtet sich dagegen, daß in Monteverdes Instrumentalsätzen und in den venezianischen Opernsymphonien überhaupt moderne Programmusik im Sinne

[1] Führer durch den Konzertsaal. 3. Aufl. I, 1, p. 36 ff.
[2] Vierteljahrsschrift VIII, p. 28.
[3] Vgl. auch C. H. Parry, The music of the seventeenth century (Oxford history of Music, vol. IV) p. 129 ff.

einer allgemeinen Charakteristik in großen Zügen leben söll; es wird niemandem beifallen, den Florentinern die Priorität der Verwendung des Ausdruckswertes abzustreiten, der gewissen Klangfarben der Instrumente eigen ist; bei Monteverde — viel weniger bei seinen Nachfolgern — ist die Ausbeutung der Klangfarbe ganz auffällig.[1] Aber man darf keinesfalls in diesen venezianischen Opernsymphonien moderne symphonische Prologe sehen wollen, welche die charakteristische Idee des Dramas in idealer Allgemeinheit vorschauend wiedergeben. Tut man es doch und wertet man diese Musik vom Standpunkte einer geläuterten Ästhetik aus, so muß man rückhaltlos bekennen, als Programmusik ist diese Musik kindlich primitiv bis zur Lächerlichkeit;[2] sicherlich kommt sie nirgends über die Ausdrucksfähigkeit anderer, älterer oder zeitgenössischer Programmkompositionen hinaus; wir erinnern an Jannequin, Kuhnaus Biblische Historien, Telemanns „Wasserouvertüre“, „Don Quixote“, Fux' Frühlingsouvertüre usw.; auch würde, wenn man alle diese Werke zur Programmusik rechnete, das prius der Ausnutzung tonmalerischer Mittel gar nicht auf dem Konto der Venezianer stehen bleiben. Abgesehen von der älteren Vokalmusik, deren Kolorit durch Ausnutzung der Klangfarbe der verschiedenen Register der Stimmen gegeben ist, reicht die Tonmalerei in die antike Welt zurück; wir denken in diesem Falle an Sakadas' Nomos Pythikos und an den neuern Dithyrambus seit Timotheus, der in reicherem Maße tonmalerische Elemente aufnahm.[3] Zweifellos wäre es ganz unverständlich, derlei harmlose Tonmalereien zu den programmatischen Tendenzen zu rechnen; dennoch ist den Griechen das Hauptprinzip klar: Verstärkung der Wirkung von Wort und Handlung durch Mitwirkung von Musik; nur besaß die Dichtung das Übergewicht, weil die Darstellungsmittel der Musik noch sehr beschränkt waren. Die Florentiner bauen die Tendenzen weiter aus und verstehen es, die Musik so dem äußeren Entwicklungsgang der Handlung anzupassen, daß man allerdings von einer Illustrationsmusik reden kann. Aber diese illustrierende Musik beschränkt sich nur auf eine Ausbeutung der Klangmodifikationen der verschiedenen Register der Instrumente. Die Programmusik der Venezianer

---

[1] C. Hubert H. Parry (The Oxford history of Music, vol. III), The music of the seventeenth century. Oxford 1902, p. 134: „Monteverdi had struck out with feverish eagerness in making use of every possible source of effect; but the composers who followed him evidently found that the public did not pay much attention to such artistic refinements. The public probably did not listen at all to the instrumental parts of the works, and composers, seeing it wat useless to waste their energies, dropped into conventional forms of ritornelli which served for all occasions; and this practice persisted in Italian operas for the rest of the century.“

[2] Andrerseits ist es sicherlich verkehrt, in den Werken Peris, Caccinis und Monteverdes überhaupt eine „unbegreifliche Monotonie und musikalische Öde zu finden“ (Leonh. Wolff, Das musikalische Motiv und seine Durchführung, Leipzig 1890, p. 69. Diss.).

[3] Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1904. I, 1, p. 158.

ist weiter nichts als die Realisation ihres Verständnisses für die Verfeinerung der musikalischen Farbengebung, aber keineswegs eine Musik, welche (durch ein Programm) spezialisierte Ideen ausdrücken will. Monteverde als Programmusiker hinzustellen, ist schließlich nur eine Konfundierung der Begriffe Tonmalerei, Kolorismus und Programmusik. Hundert Jahre nach Monteverde traten französische Musiker und ästhetisierende Schriftsteller für die musikalische Konzeption der leitenden Grundideen der dramatischen Handlung in der Ouvertüre ein; ihre Gewährsmänner waren Rameau und Gluck; in Deutschland dachten um 1740 Lessing und der kritische Musikus Scheibe an Ähnliches. In welcher Weise es den Musikern dieser Zeit gelang, die musikalisch konzipierte Idee des Dramas in der Ouvertüre zum vorläufigen Ausdruck und Abschluß zu bringen, haben wir in dem gesonderten Abschnitt „Ouvertüre und Drama" zu analysieren versucht.

Das ungemein Feierliche und Erhabene der Instrumentalsätze in Monteverdes Orfeo, dessen in die Erscheinung treten man gelegentlich als einen Höhepunkt im Schaffen dieses Meisters bezeichnen zu müssen glaubt, ist geradewegs von der Pavane herzuleiten; ihrer Struktur nach rangieren die venezianischen Opernsymphonien unter den Kanzonen (Sonaten).[1] Die vermeintlich entscheidende Bedeutung der Orfeo-Instrumentalsätze und der venezianischen Opernsymphonien überhaupt ist von Alfred Heuß in einer Breite dargestellt worden, die einer Überschätzung gleichkommt;[2] da diese Studie verschiedene Prinzipienfragen der jungen Instrumentalmusik berührt, müssen wir uns länger bei ihr aufhalten. Viele (auch im folgenden zitierte) Punkte der stark heterodoxen Ansichten Heuß' bedürfen einer ausdrücklichen Widerlegung nicht!

Heuß geht von dem Gesichtspunkte aus, daß im 17. Jahrhundert die Oper die Instrumentalmusik beschenkt und befruchtet hat und behauptet, daß die Vernachlässigung dieses Gesichtspunktes zur Annahme der Existenz einer absoluten Instrumentalmusik geführt habe (!). Auch vertritt er noch die irrtümliche Ansicht, daß die Instrumentalmusik aus der Vokalmusik herausgewachsen sei. Riemann hat darauf hingewiesen,[3] daß die Vokalmusik gar nicht in dem Maße vom Worte abhängig ist, wie das die Musikästhetik gelegentlich darstellt. Die Fortspinnung des thematischen Gehaltes ist nur möglich vermittelst der musikalischen Logik, was z. B. deutlich in den Messen aus der Blütezeit der Niederländer zu konstatieren ist, in welcher „der Anteil des Wortes an der Formgebung auch in der Vokalmusik auf

[1] Vgl. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, p. 20: „Das Stilprinzip der venetianischen Opernsinfonien war keineswegs neu, sondern begegnete uns schon in den Kirchensonaten der Cazzati und Legrenzi."

[2] Die Instrumentalstücke des „Orfeo" und als Fortsetzung „Die venetianischen Opern-Sinfonien" (Sammelbände der IMG. IV, 175 ff., 404 ff.).

[3] Präludien und Studien III, 164.

ein Minimum zusammenschrumpfen kann". Riemann sieht ferner in der Gepflogenheit, bei der Ausführung mehrstimmiger Vokalsätze (des 15. und 16. Jahrhunderts) Instrumente (zur Verstärkung oder zum Ersatz) zu benutzen, einen Beweis für die Gemeinsamkeit der Bildungsgesetze sowohl der Instrumentalmusik als auch der Vokalmusik und glaubt eine Scheidung beider Literaturgebiete erst seit dem Aufkommen des virtuosen Elements datieren zu können.[1]

Heuß meint ferner, daß das Selbständigseinwollen der jungen Instrumentalmusik nach Gabrieli zu einer eintönigen und langweiligen Musik geführt habe; er glaubt eine Erklärung dafür darin zu finden, daß die Instrumentalkomponisten dieser Epoche ausschließlich nur für Instrumente komponierten und sich um Vokalmusik wenig zu kümmern scheinen. „Man wird wenigstens unter diesen Komponisten kaum einen finden, der auch in der Vokalmusik sich einen Namen gemacht hätte." Heuß wäre zu erinnern an Viadana, den Schöpfer des konzertierenden Kirchengesangs, an Salomone Rossi, welcher neben guten Triosonaten von streng thematischer Arbeit ein geistliches Musikdrama schrieb (mit Monteverde u. a.), auch ein Intermezzo, an Mass. Neri und schließlich an den Cremonenser Domkapellmeister Tarquinio Merula. Heuß macht der Instrumentalmusik jener Zeit den Vorwurf, daß sie „an allen Ecken und Enden" den überlebten Kanzonenrhythmus aufweise; jedoch ist das von Heuß zitierte Thema des Allegros aus Uccellinis Symphonie „la suavissima" das „echte Starenlied der Kanzone". Seiner Meinung nach krankt die Instrumentalmusik dieser Epoche an einseitiger musikalischer Arbeit; ihr Wesen sei „direkt nüchtern". Er hält es ferner nicht für ausgeschlossen, daß der Mangel der Oper an „wirklich empfundener" Melodie auch bei der Instrumentalmusik greifbar hervortritt. Er

---

[1] Riemann hat seine diesbezügliche Ansicht noch prägnanter gefaßt in seinen „Elementen der musikalischen Ästhetik" 1900, p. 216): „Die vokale Polyphonie der Niederländer ist bereits in hohem Grade instrumental und in der Hauptsache nur noch vokal darin, daß sie tatsächlich von Singstimmen vorgetragen wird. Das Urteil wird, wie Riemann ausführt, durch die „damals allein üblichen größeren Notenformen" (Halbe und Viertel zumeist als kürzeste Noten) mißleitet; im 17. Jahrhundert, wo die Führung auf dem Gebiete der Komposition von den Kapellsängern und Kapellmeistern auf die Organisten und Maestri al cembalo übergeht, erscheinen mit einem Male die den Organisten geläufigen Tabulaturwerte in der Mensuralnotenschrift als dominierende, d. h. nun sind Sechzehntel, ja Zweiunddreißigstel an der Tagesordnung und die großen älteren Noten verschwinden fast ganz. Dadurch entsteht der *Schein* lebhafteren Figurements auch da, wo der Stil noch ganz der alte ist.

Der stärkste Beweis, daß die Polyphonie der Niederländer (und Italiener) im 16. Jahrhundert sich sehr weit von der durch die Verbindung von Wort und Ton gebotenen Bildweise entfernt hat und sich einer absolut musikalischen, d. h. instrumentalen Gestaltung nähert, liegt in der gegen dieselbe auftretenden Opposition, in der Bekämpfung des Kontrapunkts durch Aufstellung eines auf die antike Kompositionsweise zurückgreifenden neuen Stils, der nichts anderes war, als eine Reaktion zugunsten der strengen Wiedergeltendmachung der Wortbetonung als des eigentlich Melodie erzeugenden Faktors."

hält das Ganze als „ein großes Beispiel dafür, daß die Instrumentalmusik eine starre Kunst zu werden beginnt, sobald sie aus sich allein schöpfen, „absolut" sein will."

Die Geschichte der Instrumentalmusik vom „Orfeo" an ist nach Heuß nicht mehr von derjenigen der Oper zu trennen; es wird aber zugegeben, daß die Formen der Instrumentalsätze des Orfeo auf die Instrumentalmusik als selbständige Kunst „in größerem Maße nicht vorbildlich" sein konnten. Die im Orfeo an Stelle der Sinfonia tretende Toccata bringt Heuß mit dem Drama nicht in Verbindung; er vergleicht sie mit den Bayreuther Fanfaren und behauptet, sie mache den Zuhörer darauf aufmerksam, daß etwas Großes folgen werde. Hugo Goldschmidt, der sich in den Grundzügen der von Kretschmar vertretenen Richtung anschließt, ist in seiner Neuausgabe der „Incoronazione di Poppea" so vorsichtig,[1] sich hinsichtlich der allerdings für das Jahr 1642 bedenklich primitiven Symphonie auf Heuß' warme Apologie zu berufen und die „in ernsten hoheitsvollen Harmonien würdevoll einherschreitende Symphonie" nicht in Beziehung zum Drama zu bringen, sondern ihr die Bestimmung, daß etwas Großes „folgen" werde, mit auf den Weg zu geben. Die Hauptbedeutung der Instrumentalsätze im Orfeo liegt nach Heuß darin, daß sie „die ganze Skala der Empfindungen" angeschlagen habe und dies durch ihren „Anschluß an das Drama"; hiermit sei die Schöpfung einer echten Programmusik angeregt worden, „einer Programmusik, welche den Gegenstand ihrer Darstellung mitten aus dem Seelenzustande herauslangte". Monteverde sei der Ahnherr der Programmusik. Dieser Anschauung gegenüber sei bemerkt: Die Annahme der Existenz einer Programmusik, die den Gegenstand ihrer Darstellung aus dem Seelenzustande „herauslangt", läuft auf den alten Kardinalfehler zurück, der sich gründet auf die Konfundierung von Malerei der Empfindung, welche ein Gegenstand in der Seele hervorruft, und von Malerei der seelischen Empfindungen überhaupt. Die böse Folge dieses Fehlers ist, daß nun alle Musik Tonmalerei oder Programmusik ist. Wir halten mit Herder alle Musik in erster Linie für spontanen, subjektiven Empfindungsausdruck; die Programmusik aber, welche sich mit Appellierung an den Verstand beim Hörer in Empfindung umsetzen soll, ist nicht in erster Linie frei ausströmende Empfindung. Es ist somit fehlerhaft, von einer Programmusik zu reden, die spontaner Ausdruck seelischer Empfindung ist, oder im allgemeinen, es ist falsch, von Nachbildung von Empfindungen zu reden. Die ganze Skala von Empfindungen, welche Heuß nur in diesen Instrumentalsätzen angeschlagen findet, begegnet uns in weit intensiverer Reinheit des Ausdrucks in der deutschen Suite. Die Pavane entfaltete eine breite Kantilene und großen Ausdruck; früh schon erhielt sie den Charakter

[1] Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrh. II. Leipzig 1904, p. 11.

des Seriösen und Pathetischen, überraschend kräftige Harmonik und zuweilen konsequent durchgeführte Chromatik sind ihr nicht fremd. Grazie repräsentiert die Gaillarde mit den punktierten Rhythmen. Schwung und verstärkte Rhythmik leben in Courante und Volte. Den deutschen Suitenkomponisten bot sich also reichlich Gelegenheit, die Kraft ihrer Phantasie in verschiedenen Formen zu beweisen; daß sie es verschmähten, das Stoffliche der Orchesterfarben auszunützen, und daß sie nur mit den rein kunstmäßigen Mitteln der Melodik, Harmonik und Rhythmik eine ganze Empfindungsskala beherrschten, wird sie in unseren Augen nur noch ehrenwerter erscheinen lassen. — Heuß' Annahme, das Wachrufen einer Skala von Empfindungen bedinge den Anschluß an das Drama, ist logisch unhaltbar; selbst zugegeben, die Grundstimmung der ganzen Oper, oder die einzelner Szenen beeinflusse den Komponisten im Momente der Konzeption der Ouvertüre, so ist doch die breitere Ausgestaltung des im Kopfthema festgelegten Gehalts, trotz aller etwa vorhandenen Zeugungskraft der gefaßten Idee oder empfundenen Stimmung, in erster Linie Sache der rein musikalischen Logik, die fortzeugend gebärt. Eine Opernsymphonie, welche nach einleitenden Bläserakkorden den typischen Kanzonenanfang intoniert, wird, infolge der immanenten musikalischen Logik, in der Fortspinnung Konsequenz in der Festhaltung des Charakters zeigen und kann erst später in der breiteren Ausführung gegensätzlichen Empfindungen Ausdruck geben; an Stelle solcher Kontrastelemente könnte auch nur eine breitere Kommentierung der einleitenden Idee treten, aber zu solchen Gestaltungen fehlt es der Kanzone an Ausdehnung; der gedankliche Inhalt der Kanzone bleibt somit beträchtlich von der formalen Gestaltung abhängig; gibt nun der Komponist dem instrumentalen Gewand des Werkes Trompeten und Pauken und findet sich in der Oper eine Szene kriegerischen Treibens, so wird vielleicht mancher geneigt sein, an Programmusik zu denken. Es bedarf keines breiten Raisonnements, um die Haltlosigkeit solcher Deduktionen bloßzulegen; selbst wenn ein venezianischer Opernkomponist in dieser Hinsicht bewußt gehandelt hat und programmatische Tendenzen in seine Musik hineingetragen, was sich im Einzelfall garnicht beweisen läßt, so ist doch das Resultat dieses Programmusizierens so naiv und bescheiden, daß man darüber keine ernsthaften Worte zu machen braucht. Eine interessante Querfrage für Apologeten der Venezianer als Programmusiker wäre die: wie ist das Verfahren dieser Komponisten zu erklären, die Melodie des Adagio im darauffolgenden Allegro „lustig herunterzutanzen"? Ist dieses Verfahren Programmtendenz oder nur eine Form der Kompositionstechnik?

Etwas phantastisch erscheint uns ferner Heuß' Behauptung, daß Monteverde durch die Sequenz — „von innen und unten heraus" — die „prägnante Darstellung einer Idee erreicht haben" soll; desgleichen soll Monteverde

„der Instrumentalmusik, sofern sie das modern harmonische Prinzip vertreten sollte, eine sichere Position geschaffen" haben. Es ist bereits oben erwähnt worden, daß Salomone Rossi diese Priorität zukommt. Gleicherweise irrt Heuß in der Annahme, Monteverde sei der Erfinder des Tremolo. Dasselbe steht schon, worauf Riemann aufmerksam gemacht hat,[1] in der Triosonate „La Foscarina" von Biagio Marini (Op. 1, 1617 Nr. 13). Gegenüber den rhythmischen Umbildungen eines ganzen Satzes, welche Heuß an den venezianischen Symphonien rühmt, erscheint es nötig, nochmals darauf hinzuweisen, daß der deutschen Tanzsuite die freie Nachbildung der Pavane im Rahmen des Rhythmus eines anderen Tanzes durchaus geläufig ist, und daß die Freiheit der Variationentechnik in den Suiten Scheins (1617) — hundert Jahre vor Bach — ganz erstaunlich ist.[2] Wenn Heuß weiterhin behauptet, man könne in der modernen Musik kaum etwas finden, das den venezianischen Symphonien mit ihrer Kraftfülle an die Seite zu stellen wäre, — „denn innere Kraft und Urwüchsigkeit haben die Venezianer schon durch das ganze kräftige Fühlen ihrer Zeit den heutigen Musikern voraus" — so ist das natürlich eine unverbindliche Privatästhetik. Jedoch ist von allgemeinem Interesse die Behauptung, daß durch diese Opernsymphonien nichts anderes durchschimmere, „als das reiche Festtagskleid von Giov. Gabrielis Sonaten und Kanzonen"; von diesen letzteren haben wir aber schon mehrfach behaupten können, daß sie innerlich viele Züge mit der Pavane gemeinsam haben. Von Kleinigkeiten wäre noch abzuweisen die Annahme der Existenz eines echten Crescendo und eines „wirklichen zweiten Themas" im Mozartschen Sinne; das vermeintliche Crescendo ist nur sequenzenmäßiges Hinauftragen eines Motivs und nicht Steigerung der Klangstärke, dem zweiten Thema dagegen gebricht es an starkem Kontrast gegen das erste Thema und an der Intimität der Empfindung. Wenn der Mangel an Tempovorschriften z. B. in Cavallis *Giasone* (1649) bedauert wird, so trifft die Schuld den Komponisten selbst; denn Tempobezeichnungen finden sich schon seit 1622. In der zweistimmigen Motette *O bone Jesu* in Vinc. Jelichs *Parnassia militans* (1622) stoßen wir bereits auf tardi-allegro, allegro-allegrissimo, in einem Ricercar desselben Werkes auf die Bezeichnung „allegro per tutto". In der vierten seiner 1626 komponierten, aber 1629 gedruckten Solosonaten gebraucht *Marini* gleicherweise Tardo-Presto. Endlich finden sich vereinzelte Tempobezeichnungen in *Frescobaldis* Kanzonen a 1—4 voci (1628), und in der zweiten Ausgabe desselben Werkes (1634) ist die Tempobezeichnung konsequent durchgeführt.

Ein stärkerer Irrtum steckt in der Heußschen Behauptung, die venezianischen Opernsymphonien „seien die eigentliche Orchestermusik im 17. Jahr-

[1] Die Triosonaten der Generalbaßepoche, Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1897; auch in den Präludien und Studien III, p. 139.

[2] Vgl. Arthur Prüfers Gesamtausgabe der Werke Scheins. I, Leipzig 1901, p. 67 ff.

hundert und zwar eine solche, die orchestral gedacht und gespielt worden sei; ihre Wirkung sei nur in stärkerer Besetzung (schon wegen der Räumlichkeiten und großen Zuhörermenge) erzielt worden. Die sonstige Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts sei in ihrer Gesamtheit eine solistische. Der g. Verfasser gibt zwar zu, daß die Triosonaten in chorischer Besetzung gespielt worden sind, meint aber, daß ihr „rivalisierendes Spiel“ die Benennung Orchestermusik im Sinne der Gabrielischen Sonate (oder des Konzerts) nicht zulasse.

Daß Triosonaten in chorischer Besetzung gespielt worden sind, gibt Heuß nur für das 18. Jahrhundert zu; für das 18. Jahrhundert ist freilich jeder Zweifel überflüssig; außer den von Riemann entdeckten Sonaten Johann Stamitz', welche, dem Titel zufolge „à trois ou avec toutes (!) l'orchestre“ auszuführen sind, gibt es noch ebensolche Sonaten von Pergolese „For two Violins and a Bass on an Orchestra“ [1]. Für das 17. Jahrhundert, meint Heuß, sei in Italien die eigentliche Besetzung sicherlich die solistische gewesen, weil „in Italien vor allem die Monodie interessierte und einzig modern war.“

Die Verstärkung der Violinen in der höheren Oktave durch Flöten und die Besetzung der Baßstimme mit Cello und Kontrabaß [2] ist durch Prätorius verbürgt.[3]

---

[1] Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, 1774; I, p. 138; Riemann meint, die Bezeichnung „avec toutes l'orchestre“ lege nahe, daß man sich in der Aufführung nicht auf die Streicher beschränkt, sondern auch die Bläser herangezogen habe. Wir möchten weiter gehen und die Mitwirkung der Bläser als etwas Normales bezeichnen; auch reicht der Usus weit zurück. Montéclair schreibt 1697: Sérénades ou Concerts, welche in drei Stimmen gedruckt wurden — zwei Violinen und Baß; auf dem Titel ist jedoch ausdrücklich angegeben, „pour les violons, flûtes et hautbois“; der Wechsel der drei Gruppen ist zu Beginn der Reprisen verzeichnet; treten alle Instrumente in Tätigkeit, so findet sich die Vorschrift „tous“. Ebenso verhält es sich mit den 1709 erschienenen Symphonien von Dornel, die als „suittes en trio pour les flûtes, violons, hautbois“ bezeichnet sind (cf. M. Brenet, Les concerts en France ..... Paris 1900, p. 105).

[2] Vgl. hierzu Muffats Vorrede im Florilegium secundum (Neuausgabe, Denkmäler d. T. in Österreich II, 2, p. 24): „Zu dem Baß gehört notwendig die kleine Baßgeigen, so die Welschen Violoncino, die Deutschen den frantzösischen Baß nennen, welchen ohne Verstümmelung der harmonischen Proportion zu entbehren nicht möglich scheint und stärker zu besetzen, man es deß Regenten Urteil überläßt; wann der Musikanten eine genugsame Zahl, so wird der große Baß, welchen die Deutschen Violon, die Welschen Contrabasso nennen, eine sonderliche Majestät zuwege bringen, obwohl sich dessen die Lullischen bei denen Balleten noch nicht bedienet.“

[3] Syntagma III, p. 116 (rectius 136): „Auch ist dies darbey wol zu merken, 1. dass ich diese Capellam darumb Fidiciniam genennet / dieweil es besser ist, mit besaiteten Instrumenten, als Geigen, Lauten, Harffen und allen andern / und sonderlich mit Violen de Gamba, wo man die haben kann / Inmanglung aber derselben / mit Violen de Bracio, dieselbige Capellam zu bestellen. Denn der Sonus und Harmonia der Violen und Geigen continuiert sich immer nach einander mit sonderbarer Lieblichkeit / ohne einige respiration, deren man uff Posaunen und andern blasenden Instrumenten nicht entraten kann. Jedoch pro variatione kann man bissweilen 4. Posaunen: Da denn nicht irret /

Riemann hat ferner auf eine merkwürdige Stelle in Thomas Maces „Musicks Monuments“ (1676) hingewiesen,[1] welche das Bedauern ausspricht, daß in den „Choice-Consorts“ die Massenbesetzung der Violinen (für eine schlichte, homophone Komposition) aufgekommen sei, und welche hierin erkennen läßt, daß sich der Lullysche Orchesterstil schon 1675 in England eingebürgert hatte.

Der Orchesterbetrieb war zunächst in Frankreich stark entwickelt worden. In den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts kommen die 24 Violons du Roy auf, 1655 wird die Bande des petits violons (Violons du cabinet) geschaffen, anfänglich 16, dann 21 Mitglieder,[2] daneben existieren noch die Bande de la grande Ecurie (Militärmusik) und die Musique de la Chapelle. Schon frühzeitig werden regelmäßige Orchesterkonzerte veranstaltet, so die Concerts spirituels bei Pierre de Chabanzeau de la Barre (von ca. 1650—1653 [1656]) und andere.[3] Die französischen Bestrebungen ahmte England nach.[4] Karl II. hatte um 1660 Palham Humphrey nach Paris geschickt, um Lullys „violons du roi“ zu studieren, und nach diesem Vorbild in England eine „band of violins“ einzurichten; im Jahre 1660 waren in der englischen Hofmusik 86 Musiker angestellt.[5]

Heuß ist der Meinung, daß erst das Ende des 17. Jahrhunderts „auf einem Umwege eine Art Orchestermusik zustande bringt, aber nicht sofort eine eigentliche, sondern eine solche, die das subjektiv solistische Moment noch nicht entbehren kann, das „Concerto grosso“. Das ist ein Irrtum. Schon Spitta hat darauf hingewiesen,[6] daß „die eigentliche Orchestermusik jener Zeit nicht die kaum erfundenen Concerti grossi waren, sondern die Orchestersuiten“. Riemann hat weiter ausgeführt,[7] daß „das Concerto grosso und das Violinkonzert der Zeit um 1715 nicht zum Orchestersatz

daß der Cantus in etlichen in Octavia inferiore vff der Posaune musizieret werde: Oder Posaunen / und eine Tenorflöte / oder ein Cornet zum Discant, oder aber einen Fagott / und 3. Flöten zur ambwechslung darzu gebrauchen;“ vgl. auch p. 118 (r. 138): „So soll man sich auch nicht irren lassen / daß in dieser Capella die vier Stimmen, zu den geigenden oder blasenden Instrumenten, bissweilen in Vnisonis und Oktaven mit den andern Concertat- oder Vocal-Stimmen zugleich fortgehen .....“

[1] Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin u. Stuttgart 1901, p. 16.

[2] Grillet, Les ancêtres du violon et du violoncelle. Paris 1901, II, p. 46.

[3] Brenet, Les concerts en France sous l'ancien régime. Paris 1900, p. 59.

[4] Nagel, Annalen der engl. Hofmusik. Leipzig 1894, p. 49.

[5] Bei dieser Gelegenheit mag darauf hingewiesen werden, daß auch schon früh im 18. Jahrhundert in Frankreich ein eifriges Orchestermusizieren Platz greift; 1723 gründet Philidor die Concerts spirituels; ferner sei erinnert an den reich entwickelten Konzertbetrieb in der Académie de musique de Moulins, welche im Juni 1736 gegründet wurde; vgl. Bouchard, Ernest: L'académie de musique de Moulins en dix-huitième siècle (Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements en 1887; Paris 1887, p. 592 ff.).

[6] Bach I, 746.

[7] Denkmäler d. T. in Bayern III, Vorwort.

überleitende Erscheinungen sind, sondern daß diese bereits die Orchesterpraxis voraussetzen und auf dem Boden einer schon erheblichen Orchesterpraxis erwachsen sind". Vom Anfang des 17. Jahrhunderts an waren die Pavanen, Intraden und Symphonien der Deutschen, ebenso wie die Sonaten und Kanzonen der Italiener Orchestersachen. Nicht umsonst vindiziert Mattheson [1] dem Namen Symphonie eine umfassendere Bedeutung, „derart, daß er alle für ein größeres Ensemble von Instrumenten geschriebenen Werke einbegreift",[2] nämlich: „Die Concerti grossi, die Sinfonie in specie, die Ouvertures (!), die starken Sonates und Suites". Daß unter der Bezeichnung „starke Sonates" nur Sonaten für ein stark besetztes Ensemble gemeint sind, ist ohne weiteres einleuchtend. Mattheson tadelt sogar einmal[3] die „bis zur Unmäßigkeit" gesteigerte orchestrale Besetzung. Hat uns doch Burney von einem Konzert in Rom berichtet,[4] in welchem unter Corellis Direktion 150 „instrumenti d'arco" beteiligt waren. Die venezianischen Opernsymphonien waren somit durchaus nicht die einzigen Vertreter einer eigentlichen Orchestermusik des 17. Jahrhunderts; aber auch für die Triosonaten ist neben der Ausführung durch drei Instrumente (und Cont.) die orchestrale Ausführung als etwas Normales anzusehen; die Behauptung, die Aufführung einer Opernsymphonie benötige wegen der größeren Räumlichkeiten und der großen Zuhörermenge stärkere Besetzung, trifft gleicherweise für die Triosonaten zu, zweifellos für die Sonata da chiesa; ferner ist aber die chorische Ausführung der Triosonaten aus ästhetischen Gründen das Normale; in orchestraler Ausführung zeigen diese Triosonaten einen imponierenden Vollklang, auf den die Komponisten schwerlich verzichtet haben, angesichts der Orchestermusik in ihren Suiten, Kanzonen und Sonaten. Arnold Schering gibt zwar zu,[5] daß die einfache Besetzung in der Kirche das Bedürfnis nach Vollklang nicht befriedigt hätte, behauptet aber andrerseits, daß sich der leichte, flüssige Charakter der Kammerstücke gegen das orchestrale Gewand gesträubt habe. Wir meinen, diese schlichte und flüssige Faktur ist gerade ein Argument pro; ist der Satz stark kontrapunktisch gearbeitet, so kann leicht das Klangbild in orchestraler Ausführung an Schärfe einbüßen.[6] Zur Erörterung dieser Frage, das Aufkommen der Bezeichnungen *solo* und

---

[1] Beschütztes Orchestre, Hamburg 1717, p. 129.

[2] Riemann, Die französische Ouverture in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mus. Wochenblatt 1898, p. 2.

[3] Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, p. 125.

[4] A general history III, p. 553.

[5] Geschichte des Instrumentalkonzerts, p. 16.

[6] Vgl. den Beweis ex contrario bei Mattheson, Critica musica I, 200,: „Ihre zweistimmigen Sonaten müssen nur einfach besetzt werden, damit es so kraus und bunt herauskomme / als man es haben will: denn wenn es stärker besetzt wäre / und ein jeder machte seine verschiedenen Coloraturen, so würde man nichts als Verwirrung hören, derwegen solche Sonaten aus einem großen Orchester gänzlich zu verbannen sind."

tutti zu verwerten, ist vorläufig noch unergiebig; am frühesten tauchen „Solo“ und „Tutti“ in den Madrigali a cinque voci (1616, 1622) von Stefano Bernardi auf; in Abschnitten von 4 zu 4 Takten findet ein regelmäßiger Wechsel von Solo und Tutti statt; (vgl. auch desselben Komponisten Motetti in cantilena [1623]). Ob Solo einfache Besetzung verlangt, oder in der Tat solistisches Hervortreten bei gleichzeitigem Pausieren der beteiligten Stimmen, ist noch zu untersuchen. Wenn, wie Heuß angibt, bis heute niemand die Solosonate zur Orchestermusik gerechnet hat, obwohl sie gewiß auch chorisch ausgeführt wurde (?), so liegt das natürlich an der virtuosen Behandlung des Instruments. Es unterliegt somit keinem Zweifel, daß die venezianischen Opernsymphonien nicht allein die eigentliche Orchestermusik repräsentierten. Daß nun gar auch „Italien, viel weniger Deutschland“ das Verdienst habe, „Hand in Hand mit der Ausbildung der Violintechnik zugleich den instrumentalen Stil von innen heraus geschaffen zu haben“, bedeutet für uns ein starkes Verkennen der tatsächlichen historischen Entwicklung. Zwar gibt Heuß die Einwirkung des Tanzes auf die Kanzone zu, behauptet aber irrig, daß der Tanz nichts von dem Wesen der Kanzone in sich aufnehme. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, daß Elemente des imitierenden Stils in die veredelten Tanztypen verpflanzt wurden. Johannes Staden, dessen Singspiel das Motto trägt: „Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können“, zeigt nach Riemanns Angaben [1] in den Pavanen (1618) „deutlich das Umsichgreifen des imitatorischen Satzes. Dieses Aufgreifen der italienischen Fortschritte in der Kompositionstechnik zeigt sich auch bei Thomas Simpson, Erasmus Widmann und besonders meisterhaft in einer Pavane Valerius Ottos vom Jahre 1611“. Heuß behauptet ferner, daß der Tanz aus sich selbst keine größeren Formen schaffen könne, und daß die gegenteilige Ansicht zu dem „weitverbreiteten Irrtum“ führte, daß die Symphonie sich aus der Suite entwickelt habe. Zu diesem Irrtum sollen besonders Richard Wagners Schriften beigetragen haben, „die in ihrem historischen Teil beinah sämtlich verfehlt sind“. Wir erachten es als eine Ehrenpflicht, Wagners gern geschmähte historische Auslassungen in diesem Falle zu verteidigen. Wir behaupten nicht, daß die Symphonie von der Suite herkommt, sondern daß die Umwandlung der Orchestersuite nur in einer starken Annäherung an die Symphonie besteht. Von der Metamorphose der Suite zur Symphonie hat Wagner gar nicht gesprochen; er [2] sagt sehr klar: „Nicht aber nur die Ouvertüre, sondern jedes andere Instrumentalstück verdankt seine Form dem Tanze oder Marsche, und eine Folge solcher Stücke, sowie ein solches, worin mehrere Tanzformen

---

[1] Kunstwart 1895, p. 200 ff.
[2] Über F. Liszts symphonische Dichtungen. Ges. Werke V, p. 245.

verbunden waren, ward „Symphonie“ genannt. Der formelle Kern der Symphonie steckt heute noch im dritten Satz derselben, dem Menuett oder Scherzo, wo er plötzlich in vollster Naivität hervortritt, gleichsam um das Geheimnis der Form aller Sätze offenbar zu machen.“ An andrer Stelle sagt er: „Wir erkannten die Marsch- und Tanzform als die unverrückbare Grundlage der reinen Instrumentalmusik.“ Wir pflichten Wagner bei: Die gesamte moderne Instrumentalmusik fußt auf den idealisierten Tanztypen.[1] Wenn diese Deszendenztheorie auch heute noch von Fachmännern bekämpft wird, so beweist dieser Protest nur, wie weit das Verständnis für die rhythmischen Grundlagen der musikalischen Formgebung gegen frühere Zeiten zurückgegangen ist; denn die deutlich markierte, mit Konsequenz durchgeführte Rhythmik, welche die Tanztypen charakterisiert, war für den Bau musikalischer Form grundlegend. Wie wir den Deduktionen Karl Büchers[2] entnehmen, verdankt die Versbildung ihre Entstehung der Verbindung von Tanz- und Arbeitsrhythmen. Rückbezüglich konstatieren wir dann eine durch Strophe und Reim bedingte analoge Gestaltung von Parallelgliedern der Melodie; dazu kommt, daß der Tanz durch die kontinuierliche Wiederholung der von den Tänzern auszuführenden gleichen Bewegungen zur motivischen Nachbildung im Kleinen gedrängt wird. Ferner ist es an sich klar, daß die Pantomimik jedes einzelnen Tanzes einen adäquaten musikalischen Ausdruck festlegt. Auf diese Weise kommt der Tanz, im Verein mit Poesie und Mimik, zur prädominierenden Bedeutung für die Formgebung; es ist natürlich nicht zu verkennen, daß der Verselbständigung der Musik als freiem Ausdrucksmittel seelischen Empfindens durch die durch den Tanz bedingte Beobachtung von Tempo, Rhythmus und Gesamthaltung von vornherein Grenzen gezogen waren; aber nur auf diese Weise ist der Anstoß zu einem Grundbau musikalischer Technik gegeben worden. Wagner besaß für die „letzten Prinzipien des musikalischen Rhythmus tiefgehendes intuitives Verständnis“, worauf kürzlich Riemann hingewiesen hat.[3] Wagner betont ausdrücklich, daß jedes selbständige Instrumentalstück seine *Form* dem Tanze oder Marsche verdankt. Von den idealisierten Tanztypen übernahmen die modernen langsamen wie schnellen Instrumentalsätze die Proportionen des Aufbaues. Für den Aufbau musikalischer Themen aber ist die volle achttaktige Periode das Normale. Diese Achttaktigkeit ist den einfachen liedförmigen Tanzkompositionen seit vielen Jahrhunderten durchaus geläufig,[4] während sonst Folgen von achttaktigen Sätzen, ohne daß zwischen die

---

[1] Vgl. dagegen Christopher Simpson (Compendium of practical music, London 1706, p. 143), welcher behauptet, daß „fancies and symphonies excepted instrumental music in its several kinds are derived from the various measures in dancing.“

[2] Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1899. 2. Aufl.

[3] System der musikal. Rhythmik und Metrik. Leipzig 1903, p. VIII.

[4] Ibid., p. 199.

Sätze längere Einschiebsel treten, selten sind. Schon bei den Tanzkompositionen des 16. Jahrhunderts wurde nun das normative achttaktige Grundschema verhüllt durch Einschaltungen, Elisionen, Kompensationen unvollständiger Anfänge durch epilogisierende Schlußanhänge, Hinausschieben der Schlußwirkung usw.; die komplizierten Verhüllungen der regulären Achttaktigkeit in der modernen Musik haben sogar zur Geringschätzung der Prinzipien des formalen Aufbaus geführt; die moderne Instrumentalmusik baute die formalen Verhältnisse der Tanztypen aus und vermied die für die Tänze charakteristischen lyrischen Caesuren und figürlichen Schlüsse. Gedanklich vererbten die Tanztypen Vielgestaltigkeit und Elastizität des Ausdrucks: Pavane, Gaillarde, Courante und Volte (wie auch die späteren Abarten) durchliefen eine ganze Skala von Empfindungen; der Kontrastwirkungen durch Tempodifferenzierungen und die Mittel der Dynamik und Artikulation sei nicht zuletzt gedacht. Zur Illustration seien zwei Beispiele gegeben. Das erste: Rhythmus und ideelle Haltung der Pavane färben in den italienischen Kanzonen des 17. Jahrhunderts ab, und später mit Häufung von Punktierungen wieder in den Graves der französischen Ouvertüren; die langsamen Einleitungen unserer modernen Ouvertüren oder ersten Symphoniesätze stammen in gerader Linie von diesen Graves ab. Das zweite Beispiel sei: Peter Schulz behauptet,[1] daß man in den Partien „der Tanzstücke, die ohne Tanz waren, auch bald müde“ wurde und es endlich „bey ein oder zwey fugierten oder unfugierten Allegros, die mit einem langsamen Andante oder Largo abwechselten,“ hätte bewenden lassen. Schulz' Ideen über die Provenienz der Symphonie sind irrtümlich, wie wir noch später ausführlicher darlegen werden; aber wenn Schulz sagt, daß diese Tanzstücke ohne Tanz waren, oder daß diese Tanzmelodien „ohne Rücksicht auf das Tanzen folglich auch weit länger als die gewöhnlichen waren“,[2] so kann das nur so viel bedeuten, daß diese Tanzstücke[3] (keine Balltänze!) — deren Weiterleben nach ihrem Verschwinden aus der musikalischen Praxis unter irgendwelcher Form logisch garantiert ist — die Proportionen ihres Baues so stark erweitert, die Ausdrucksnuancen so stark verwischt, das Tempo so modifiziert hatten, daß die historisch herausgebildeten Tanztypen verhüllt wurden, daß sie in dieser Idealisierung Ausdruckstypen einer absoluten Ton-

[1] Sulzers Theorie der schönen Künste, IV. Bd. Leipzig 1793. Artikel Symphonie, p. 478.

[2] Vgl. ibid. den Artikel Ouvertüre, III, p. 644.

[3] Vgl. auch Mattheson, Beschütztes Orchestre. Hamburg 1717, p. 137: „Obgedachte Tantz-Arten / die ad Stylum Symphoniacum gezählet werden / sind künstlich elaboriret / und mögen nicht eigentlich zum Tantzen gebraucht werden. Sie haben nur etwaan das Tempo obgedachter Täntze / sind aber Saltatione multo nobiliores. Eine Allemande zum Tantzen und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erden unterschieden / & sic de coeteris, die Sarabanden in etwas ausgenommen.“

sprache repräsentierten und als solche generelle Bezeichnungen annahmen, welche lediglich das Tempo betrafen. Die Emanzipation der Tonkunst von Tanz und Poesie und ihre Verselbständigung hat im Laufe der Jahrhunderte eine Intensität erreicht, welche es begreiflich erscheinen läßt, daß man an jener Führerrolle des Tanzes (oder der Poesie) anfänglich zweifeln konnte.[1] — Soviel zur Rechtfertigung der Ideen Wagners über die Provenienz der Formen und Ausdrucksmittel der modernen Instrumentalmusik.

Heuß' Behauptung, das konzertierende Element sei erstmalig in diesen venezianischen Symphonien lebendig geworden und diese konzertierende Opernsymphonie sei für das spätere Konzert vorbildlich gewesen, hat A. Schering an der Hand eines Kanzonen-Tripelkonzerts von Ant. Bartali als hinfällig nachgewiesen.[2] Damit fällt gleicherweise Erwin Luntz' Behauptung,[3] in Muffats Sonaten und Konzerten trete das Wesen des Instrumentalkonzerts vielleicht zum ersten Male in bestimmter Weise in Erscheinung. Eine Wertung der venezianischen Opernsymphonien muß diese Instrumentalsätze in gleiche Reihe stellen mit den Kanzonen und Sonaten der vorausgegangenen Gabrieli-Epoche; sie teilen deren Vorzüge und Nachteile; einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik haben sie jedenfalls nicht ausgeübt; auch die Geschichte schweigt darüber. Beachtung verdient Heuß' Totalurteil über die von ihm warm apologisierten Symphonien: „Daß in dieser Beziehung, was sorgsame und nach allen Seiten ausgefeilte Arbeit betrifft, man die Symphonien nicht mit Arbeiten von Instrumentalkomponisten zusammenstellen kann, liegt ganz in der Anlage, liegt in der Natur der Skizze. Die freie Instrumentalmusik geht von so ganz anderen Gesichtspunkten aus, sie will aus einem Gedanken heraus das Ganze entwickeln, baut deshalb allmählich auf, wozu ihr ein solider, nach allen Seiten hin fest fundierter Unterbau notwendig ist, kurz, sie baut auf, während die Symphoniekomponisten, so paradox es klingt, gleich mit dem fertigen Bau schon dastehen. Für die innere Entwicklung des Satzbaues, soweit es diesen als Ganzes betrifft, hat dann die venezianische Opernsymphonie wenig getan; hierzu ist sie zu sprunghaft. Es sind mit Kraft ausgespielte Trümpfe, die von den Instrumentalkomponisten später aufgenommen und oft ungeschickt und am falschen Ort angebracht werden. Ihr Wirken und Einfluß erstreckt sich in erster Linie auf Anregungen, und hierin wird sie von ungemeiner Wichtigkeit für die weitere Entwicklung der Instrumentalmusik".

Eine nochmalige Untersuchung der venezianischen Opernsymphonien müßte der vorausgehenden Symphonieliteratur eine eingehende Betrachtung zuteil werden lassen; Schering hat bereits die Vermutung ausgesprochen,

---

[1] Vgl. Riemann, Elemente der musikal. Ästhetik. Berlin u. Stuttgart 1900.
[2] Geschichte des Instrumentalkonzerts p. 14.
[3] Denkmäler d. T. in Österreich XI, II, p. IX.

daß die venezianische Opernsymphonie nicht der lehrende, sondern lernende Teil gewesen ist.[1]

Mit auffälligem Nachdruck tritt Hugo Goldschmidt für die Bedeutung der *römischen Opernsymphonie* ein.[2] Er sieht in dem Vorspiel zu Steffano Landis „San Alessio" die Form der späteren scarlattischen Symphonie, die Keime der Struktur der klassischen Symphonie.[3] Er entdeckt auch in der a. a. O. abgedruckten Symphonie neben Durchführung ein zweites Thema, nur die Reprise fehlt. Bei näherem Zusehen ist es ohne weiteres einleuchtend, daß diese Symphonie eine unverfälschte Kanzone ist, welche nach dem Muster Andrea Gabrielis am Ende auf den Anfang zurückgreift; dem zweiten Thema fehlt es an dem prägnanten Kontrast gegen das erste Thema.

Zwischen den vollstimmigen polyphonen Sätzen und der instrumentalen Monodie vermittelt die reiche Literatur der *Triosonaten*, welche von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. eine prävalierende Rolle spielte; für die Entwicklung der Sonatenform und für die Verselbständigung der Musik zum freien Ausdrucksmittel modern subjektiven Empfindens sind sie von der einschneidendsten Bedeutung gewesen.[4] Ihre ersten Vertreter sind die Italiener; die Deutschen waren zunächst nicht an der Komposition von Triosonaten beteiligt, weil sie an dem in dieser Literatur aufkommenden Generalbaß keinen Geschmack fanden und ausgearbeitete Mittelstimmen vorzogen; sie nahmen schließlich das neue Mittel an, befolgten aber nicht *ein* Charakteristikum der Triosonate: Füllung der Mittellage durch Akkompagnement. In den Triosonaten zeigt sich zum erstenmal mit der Verleugnung der Florentiner Reformideen die allmählich zur Herrschaft gelangende Melodie; ihr Erscheinen bedeutet das Aufkommen der instrumentalen Monodie und des instrumentalen Satzes a due canti. Das neue Stilprinzip bringt erstmalig Salomone Rossi (1607)[5] instrumental zur Geltung; seine Triosonaten charakterisieren sich — von seinen Symphonien in Liedform war schon die Rede — durch die bereits von den deutschen Pavanenkomponisten geschickt gehandhabte Technik des rivalisierenden Alternierens der führenden Stimmen, ohne daß die Stimmen, wie bei der Fugierung, als freie Kontrapunkte fortgesetzt wurden; ferner durch beliebiges Vertauschen der ersten und zweiten Violine in der Höhenlage im schlichten mit Terzen (Sexten) oder vorbereiteten Dissonanzen geführten Satz, durch den echten pausenlosen

[1] Geschichte des Instrumentalkonzerts, p. 28.
[2] Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrhundert, I. Leipzig 1901.
[3] Zur Geschichte der Arien- und Symphonieformen. M. f. M. XXXIII, p. 67.
[4] Riemann, Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche. Präludien und Studien III, p. 132 ff.
[5] Sinfonie e Gagliarde 1607; siehe oben p. 33, Anmerkung 2.

Basso continuo, durch leicht imitierendes Figurenwerk mit Ligaturen und durch Kultivierung der Variationenform (Basso ostinato und Doubles). Diese Eigentümlichkeiten der Rossischen Triosonaten behalten Geltung für die gesamte Literatur. So bleibt z. B. Cazzatis und Vitalis Parallelführung der Violinen in Terzen (für lange Strecken) ein Charakteristikum der Satztechnik dieser Kompositionsgattung bis zu ihrem Aussterben; die Terzenführung von Klavier und Violine in den Klaviertrios des 18. Jahrhunderts stammt von der Technik der Triosonate aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ab. Riemanns oben zitierte diesbezügliche Studie, welche über das Gebiet der Triosonaten eingehend orientiert und dieser Darstellung zugrunde gelegt worden ist, nennt als weitere Förderer der instrumentalən Monodie und speziell der Triosonaten, die Komponisten Marini, Belli, Riccio, Frescobaldi, T. Merula, Scarani, Neri, Legrenzi, Cazzati, Vitali. Auffällig sind in einzelnen Werken dieser Komponisten die melodische Frische und die straffe Rhythmik der Ideen, die primäre Anwendung von Instrumentaleffekten (Tremolo, Verwertung des Sonderklangs einzelner Saijan), die Komplikationen der Violintechnik (gehäufte Oktavensprünge, teoppel- und Tripelgriffe), die harmonischen Kühnheiten, bei der sonst oft Dtermittierenden Klarheit des harmonischen Baus, die Bestrebungen, Koninanz der Stimmung zu schaffen (Neri und Legrenzi), das Erwachen substktiven Ausdrucks (bei Nicolaus a Kempis). Die durch Rosenmüller ineugurierte Scheidung der italienischen Kammermusik in Sonata da camera und Sonata da chiesa, Corellis Kultivierung von Tutti und Solo mit einer „großen Anzahl" von Instrumentisten, Torellis strengere Differenzierung von Tutti- und Konzertinothema, Vivaldis vollentwickeltes Ritornell, die Antiquierung des Generalbasses durch Händel und Seb. Bach, des Thomaskantors Übertragung von Vivaldis Konzertform auf das Klavierkonzert, [1] das Aufblühen der Klavierliteratur (Rameau, Couperin, d'Anglebert, Kuhnau) — alle diese Reformen haben die Triosonaten gelegentlich beeinflußt. Beim Concerto grosso haben wir eine kurze Zeit zu verweilen, da gegenwärtig eine eingehend orientierende Studie über die Entwicklungsgeschichte dieser Instrumentalgattung von Arnold Schering vorliegt.[2] Schering verzeichnet als ersten Vertreter des Concerto grosso Alessandro Stradella und weist auch auf Muffats Vorrede zu dessen „Exquisitior. harm. inst." (1701) hin, welche erkennen läßt, [3] daß Corelli bereits 1682 das Prinzip der Satztechnik des Concerto grosso anwandte, und daß *er* somit als der erste Klassiker des

---

[1] Schering, Zur Bachforschung. Sammelbände der IMG. IV, 2. p. 234 ff.
[2] Geschichte des Instrumentalkonzerts bis Ant. Vivaldi. Leipzig 1903. (Diss.)
[3] Auf den in Frage stehenden Punkt in Muffats Vorrede hat erstmalig Fürstenau hingewiesen. (Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden 1861, II, p. 63.)

Concerto grosso anzusehen ist, im Gegensatz zu der landläufigen Deutung, daß Torelli der Schöpfer des Concerto grosso gewesen sei. Die Vermutung, daß Corelli als Vordermann Torellis anzusehen sei, hatte bereits Ginguené im Artikel Concerto der Encyclopédie méthodique[1] ausgesprochen. Noch schärfer begründet seine gleichartige Vermutung Fétis:[2] „Les admirable; compositions de Corelli ont longtemps suivi de modèle pour ce genre de piècese il restera probablement toujours indécis s'il ne fit que suivre la route tracés par Torelli, ou si l'invention doit lui être attribué, Il ne les publia qu' à la fin de sa vie[3]; mais ils étaient composés depuis longtemps quand ils parurent et ce fut ceux de ses ouvrages qu'il travailla avec le plus de soin, et qu'il revît le plus souvent avant de les mettre au jour. Quoiqu'il en soit de l'invention, il s'en est attribué l'honneur par la supériorité de sa composition sur celle de son rival.“ Scherings Studie skizziert die Typen des Concerto grosso bei Al. Scarlatti, Torelli, Valentini, Corelli, Geminiani, Mascitti, Locatelli, Mossi, Ragazzi, Manfredini, Vivaldi und diejenigen der an den letzteren anknüpfenden Nichtitaliener Bach, Händel, Pepusch, Purcell und anderen, und legt in ausführlicher Weise klar, wie diese ältere Instrumentalmusik formale und gedankliche Elemente der modernen Instrumentalmusik vorbildet. Hat man erkannt, daß das Concerto grosso in der alten Kirchensonate wurzelt, so begreift man, daß das Concerto grosso namentlich in formaler Hinsicht von den Triosonaten wertvolle Anregungen erhielt. Oben wurden schon Rossis Symphonien (1607) erwähnt, welche trotz kurzer Perioden im Tripeltakt den Charakter der zweiteiligen Liedform nicht in Frage stellen. Hugo Goldschmidt[4] glaubt hier noch, in Anlehnung an Torchi[5] den Modenenser Kathedralkapellmeister Giov. Maria Bononcini einschalten zu müssen; die Sonaten, Tänze und Arien dieses Komponisten sollen eine gründliche Bereicherung und Verfeinerung der bereits vorhandenen Formen erkennen lassen. Goldschmidt rühmt gleicherweise die 1684 (resp. 87) erschienenen Symphonien dieses Komponisten, irrt aber insofern, als diese letzteren Symphonien Giov. Battista Bononcini zuzuweisen sind;[6] die Sinfonien selbst bringen, nachdem das zweite Thema in der Dominante verklungen ist, das Wiederauftreten des ersten Themas in der Tonika. Auf diese präzisere Formung weist auch Sandberger hin.[7] Die Opernsymphonien eines dritten

[1] Musique I, p. 299.

[2] Revue musicale II, p. 208.

[3] „L'épitre dédicatoire est datée du 3 décembre 1722, et il mourut le 18 janvier suivant.“ (In seiner *Biographie universelle* gibt Fétis das richtige Datum 1713.)

[4] Die Entwicklung der Sonatenform. Allgemeine Musikzeitung. Berlin (O. Lessmann). XXIX, Nr. 5—7.

[5] La musica instrumentale nel secolo XVI, XVII, XVIII (Rivista 1897 ff.).

[6] Vgl. Tiraboschi, Bibliotheca modenese VI, p. 576 ff.

[7] Vorrede zur Abaco-Ausgabe (Denkmäler d. T. in Bayern, I, p. XLIII).

Bononcini, Marco Antonio, welchen Martini außerordentlich rühmt, besonders die Symphonien zu den Opern *Sesostri, Re d'Egitto, La Presa di Tebe, Arminio* (1706), *Andromeda* (1707), *Il Trionfo di Camilla* [1] weisen in keiner Hinsicht etwas Bemerkenswertes auf. Bei Corelli vermeiden die Sätze in zweiteiliger Liedform zumeist die Gleichmäßigkeit der thematischen Bildung; zuweilen nimmt der zweite Teil das Anfangsmotiv des ersten Teils wieder auf, vermeidet aber sonst alle thematischen Relationen. Begegnen wir aber bei Corelli einem Satz, welcher den zweiten Abschnitt des ersten Teils im zweiten Teil deutlich nachbildet, so haben wir es mit einem Ausnahmefall zu tun und nicht mit einer von ästhetischem Raisonnement diktierten Tendenz. Die Gigue der 7. Solosonate seines op. 5 gibt einen deutlichen Beweis für die Fähigkeit der Tanztypen, mitzuhelfen am Ausbau der Form; denn Anfang und Schluß dieser [2] Gigue stimmen überein; auch die Inhalte Coresspondieren [3]. Nach Fayolles Mitteilung [4] soll Padre Martini das Opus III korrelli als Muster seiner Klaviersonaten von 1753 genommen haben. Fayolle weist gleicherweise auf die Vorrede der letzten Ausgabe des Opus V von Corelli hin (Rom 1700) [M. B. Cartier gewidmet], in der es u. a. etwas überschätzend heißt: „Ces sonates doivent être regardées par ceux qui se destinent à l'art du violon, comme leur rudiment: tout s'y trouve, l'art, le gout et le savoir. Quoi de plus vrai, de plus naturel et en même temps de plus large que ses adagios? De plus suivi, de mieux senti que ses fugues? De plus naïfs que ses gigues? *Enfin il a été le premier à nous ouvrir la carrière de la sonate et il en a posé la limite.*“ [5] Den bedeutsamsten Umschwung in der Formgebung bringt Abaco; die 6. Sonate seiner XII Sonate a tre (op. 3, 1715) [6] hat fast völlig entwickelte Sonatenform; [7] nur kehrt das erste Thema nach der Durchführung nicht in der Tonika wieder, sondern in der Subdominante. Wenn in den zuletzt stehenden Ausführungen die äußerliche Gestaltung höher bewertet wurde als der gedankliche Inhalt, so liegt das in erster Linie an dem Mangel an Prägnanz des Ausdrucks, welchen diese Musik zur Schau trägt; man kann hier leicht mißverstanden werden; gemeint ist, daß es bis Abaco einen eigentlichen, mit bewußter Tendenz durchgeführten Stil nicht gibt; nach Gabrieli zeigt die italienische Musik unverkennbar Zeichen eines Durchgangsstadiums: Elemente der verschiedenen Typen — Sonata da camera,

---

[1] Partituren dieser Opern in Dresden (Mus. B. 99, 102—105).

[2] Neuausgabe von Joachim und Chrysander (London, Augener, Livre III, p. 74).

[3] Vgl. auch Parrys Artikel „Sonate“ in Groves Dictionary.

[4] Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani, et Viotti. Paris 1810.

[5] Eine für ihre Zeit überraschend treffliche Würdigung Corellis findet sich in A. Burgh's „Anecdotes of Music, historical and biographical“; 3 Bde., London 1814; daselbst II, 257 ff. über Corelli.

[6] Neudruck in den Denkmälern d. T. in Bayern I, p. 107 ff.

[7] Vgl. die Analyse bei Riemann, Große Kompositionslehre I, 427 ff.

da chiesa, Opernsymphonien, Triosonaten, Tanzstücke, Concerti grossi — befruchteten einander, borgten voneinander; von Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Ausdrucks konnte infolgedessen nicht die Rede sein, selbstverständlich nur im allgemeinen. Abaco grenzt diese Durchgangsepoche ab: seine Orchestersonaten sind die künstlerisch am höchsten stehende italienische Kammermusik. Die Stimmungselemente der Kammermusik seiner Vorgänger schließt er zu etwas Neuem zusammen und gibt ihnen einen allgemeingültigen Ausdruck; insofern begründet er auch eine neue Stilreihe. Man spricht mit Recht von einem Abaco-Stil, gedenkt dabei auch seines bedeutendsten Vorgängers, Corelli; zur Charakteristik dieses Stils ist zunächst zu sagen, daß ihm moderne Subjektivität des Empfindens fehlt. Abacos Sätze wahren vom ersten bis zum letzten Takt Einheit der Stimmung; sein thematisches Material hat noch nichts von moderner Kantabilität, sondern zeigt überall das spezifisch Kraftvolle jener Epoche, das sich prägnant nicht definieren läßt. Wenn ein ästhetisches Bild gestattet ist, möchten wir in seiner Kunst den Ausdruck herbstlicher Kraft reflektiert sehen, das Empfinden und Wissen des reifen Künstlers und ernsten Mannes. Seine besten Werke sind „charakteristische Typen von allerhöchstem Werte"; wenn man Bach ausnimmt — und auch dies mit Reserve — so hat keiner seiner Nachfolger diesen eigenartig herben Stil sich vollständig zu eigen machen können; freilich kamen auch bald neue Ideale auf.

Neben Abaco kommen noch Geminiani und F. M. Veracini in Betracht; zwei Sonaten dieser Komponisten, welche David in die „Hohe Schule des Violinspiels"[1] aufgenommen hat, repräsentieren auffällig die oben bei Abaco charakterisierte Sonatenform und auch den neuen Themabegriff; über den letzteren sind noch einige Worte nachzutragen. Neben zahlreichen Sätzen von Abaco, in denen von einer strengen Unterscheidung zwischen Thema und Nichtthema schwerlich die Rede sein kann, finden sich einzelne Sätze, welche als Thema den Komplex einer geschlossenen, melodischen Linie (samt dem harmonischen, rhythmischen und dynamischen Begleitapparat) aufweisen, also das neue Thema inaugurieren. Dieses neue Thema, welches begreiflicherweise die formelle Gestaltung der Sätze in entscheidender Weise befruchtete, findet sich sowohl bei Geminiani als auch bei F. M. Veracini. Eine kürzlich von Achille Simonetti[2] herausgegebene zweisätzige Violinsonate (H-moll) Geminianis, deren Entstehungszeit zwar unbekannt ist, zeigt in dem zweiten Satz, einem graziösen Allegretto, liebenswürdige Melodik und überrascht formell durch Einschaltung eines zweigliedrigen, thematisch vollkommen selbständigen Sätzchens von 48 Takten in der Variante der Tonika (H-dur), das

[1] Leipzig, Breitkopf & Härtel. I. Abt. p. 84, Sonate E-moll von Veracini; II. Abt. p. 42, Sonate E-moll von Geminiani.

[2] Nice, Paul Decourcelle (1904).

außerdem auch melodisch sehr gefällig ist; weniger glücklich war Geminiani in seinen Concerti grossi; jedoch kennzeichnet die geschickte Behandlung des Technischen den Verfasser der berühmten Violinschule. Was an Neudrucken von F. M. Veracinis Werken erschienen ist, zeigt neben den deutlichen Fortschritten in der formalen Gestaltung vor allem eine Vertiefung des Ausdrucks; nennt Torchi [1] doch diesen Komponisten den Beethoven des 18. Jahrhunderts; auch Fuller-Maitland spendet hohe Worte der Anerkennung. [2] Einen bedeutsamen Fortschritt für die Ausgestaltung der Sonatenform und vor allem für die Herausbildung des modernen Instrumentalstils brachte Pergolese, vornehmlich in seinen Triosonaten. Wir können hier nur ein Beispiel herausgreifen. Pergoleses Triosonate in G-dur ist in mehr als einer Beziehung würdig, allgemeines Interesse auf sich zu lenken. [3] Der erste Satz dieses Werkes, ein Affettuoso, hat Reprisen und bringt nach der Reprise des ersten Teils eine regelrechte Durchführung, deren Ausdehnung freilich mit den damals üblichen kleinen Formen korrespondiert; derselbe Satz repräsentiert zum erstenmal in der musikalischen Literatur den reinen Typus des singenden Allegro mit jenem Charakter sensitiver Intimität, welche von Mozart her jedermann bekannt ist. Das Priesterlich-Pathetische der Largos Bachs ist in diesem Satze abgestreift, der Komponist ist intim, modern subjektiv geworden. [4] Die Noblesse der künstlerischen Intention bekundet schon die Wahl eines Einleitungssatzes im Tempo moderato; der usuelle langsame Satz, ein Grave, folgt unmittelbar darauf und läßt ein Bedürfnis nach Kontrastwirkung durch andere Temponahme nicht aufkommen. Das Formale ist höchst überraschend; denn um 1736, das Todesjahr des 26jährigen Meisters, ist Zweiteiligkeit der Form mit Reprise und Durchführung unbekannt. Mattheson (Orchestre I, 171 f.) kennt wohl Zweiteiligkeit und Reprise, aber keine Durchführung; auch Scheibe (1740) kennt die-

---

[1] La musica istrumentale in Italia ..... Torino 1901, p. 179 f.

[2] The age of Bach and Handel, Oxford history of music, vol. IV, p. 170: „F. M. Veracini is credited with the manifestation of a strong individuality, both in his playing and compositions; his passionate nature exposed him to the charge of eccentricity, and he has strong claims on our esteem, not only for the sake of his compositions, but on account of the influence he had on Tartini, a far greater man.... His boldness in modulation seems to have been the chief drawback to the popularity of his works in the England of his day.“

[3] Neudruck in Riemanns Collegium musicum, Nr. 29.

[4] Burney fällt über Pergoleses Triosonaten ein merkwürdig beschränktes Urteil in seiner History (IV, p. 557): „If the Sonates ascribed to Pergolesi, for two violins and a base (!), are genuine, which is much to be doubted, it will not enhance their worth sufficiently to make them interesting to modern ears, accustomed to the bold and varied compositions of Boccherini, Haydn, Vanhall etc. They are composed in a style that was worn out when Pergolesi began to write; at which time another was forming by Tartini, Veracini, and Martini of Milan, which has been since polished, refined and enriched with new melodies, harmonies, modulations and effects.“

jenige Durchführung noch nicht, welche nach der Reprise des ersten Teils nicht mit der Transposition des ersten Themas einsetzt, sondern mit dem gesamten thematisch-motivischen Material frei arbeitet und erst im späteren Verlauf auf das erste Thema in seiner Totalität, notengetreu und in der Haupttonart, zurückkommt. Das Verdienst, zweiteilige Sätze mit Reprise und Durchführung zuerst geschrieben zu haben, welches Arnold Schering den Concerti a piu Instrumenti ... (op. 3) Carlo Tessarinis (etwa 1740) zuschreibt,[1] fällt somit auf das Konto Pergoleses. Dieses Verdienst tritt vollkommen ebenbürtig neben das andere, welches ihm die historische Betrachtung bisher stets zugewiesen hat: die Erschaffung der italienischen und französischen komischen Oper.[2] Mit unsern obigen Ausführungen berührt sich eine interessante Bemerkung Fuller-Maitlands:[3] „In him (Pergolese) too, is felt a nobility and grace, not merely in the manipulation of the melodic phrases, or the alteration of various media of sound, but in the art of design; each section is carefully planned from the beginning, and reaches its logical ending by steps that have been clearly foreseen from the first."[4] Als ein sehr gediegener Komponist, der ganz mit Abaco die gleichen Bahnen wandelt, zeigt sich der Wiener Kapellmeister Antonio Caldara in einer B-dur-Sonate a 4, einer Sinfonia a 4, in seinen 12 Sonaten a tre op. 1 (1700) und in fünf Quartetten.[5] Auch ein Schüler Corellis ist hier zu nennen, Pietro Locatelli; in seinen Concerti (1733?) ist nach Arnold Scherings Untersuchung[6] allerdings Sucht nach Kadenzen und Effekten unverkennbar, aber es sollen rein inhaltlich Mendelssohnsche Züge hervortreten; eine H-moll-Violinsonate op. 6 (Nr. 3) Locatellis[7] überrascht durch die formale Gestaltung; das zweite Thema ist voll entwickelt; Dittersdorf freilich meinte, die Locatellischen Sonaten seien nur zum Exerzieren gut. Dagegen haben die unter dem Titel Sinfonie da camera (1736!) erschienenen Trio-

---

[1] Geschichte des Instrumentalkonzerts, p. 109.

[2] Nicht streng zur Sache gehörig, aber des Hinweises würdig ist eine Auslassung des Piccinisten J. F. Marmontel in dessen „Essai sur les révolutions de la musique en France" (Oeuvres complètes de Marmontel, Nouvelle édition, Paris 1819, Tome X, p. 396): „Celle — la musique (vocale) — de Pergolèse leur avait fait sentir les effets du nombre et de la mesure, les gradations du clair-obscur, l'intelligence des dessins, l'ensemble et l'unité de l'accompagnement avec la mélodie, le grand secret de la période musicale dans la construction des airs. La musique vocale française commence dès lors à nous paraître inanimée, sans caractère et sans couleur."

[3] A. a. O. p. 67.

[4] Vgl. auch Hiller, Nachrichten 1767, p. 192; Aless. Lungo hat in der Ed. Ricordi (1905, Nr. 108152) Pergoleses 12 Sonate per due Violini e Basso numerato in einem Arrangement für Klavier und Violine herausgegeben, Max Hofmüller eine dieser Sonaten in Part. und Stb. [H. Beyer und Söhne, Langensalza].

[5] Wien, Musikfreunde.

[6] A. a. O. p. 111.

[7] Neuausgabe von Riemann, Schott (Mainz).

sonaten Nicc. Porporas keine zweiteilige Liedform mit stark kontrastierenden Themen aufzuweisen, aber sie erheben sich über das gewohnte geistige Milieu und erinnern in der lebhaften Beteiligung des Basses an der thematischen Arbeit an Abaco (während z. B. Pergolese den Baß in der Hauptsache fundamentieren läßt und ihm nur selten lebensvolle thematische Mitarbeit gönnt); Pohl unterschätzt sie zweifellos. Obwohl, wie schon oben betont, der Prozeß der Umbildung des herben Abaco-Stils zur liebenswürdigen Heiterkeit der Wiener, sich in erster Linie auf dem Gebiet der Triosonaten abspielt, ziehen wir doch im Hinblick auf unsere Hauptaufgabe einige Symphoniekomponisten in die Betrachtung hinein. Da haben wir in erster Linie noch auf Scarlattis Symphonie zurückzukommen;[1] diese bringt für die Entwicklung der Symphonie in formaler Hinsicht ein bedeutendes Novum; dieses liegt in der Anordnung der Sätze. Die dreisätzige Theatersymphonie der neapolitanischen Meister beginnt mit einem raschen, fugierten Satz, nimmt einen kontrastierenden, langsamen in die Mitte und endet mit einem schnellen Satze. In dieser äußerlichen Ordnung der Sätze ist sie für die gesamte Symphonie-Literatur der Folgezeit vorbildlich gewesen. In der zyklischen Anordnung, in dem Tempokontrast und in der Beschränkung in der Zahl der Teile läßt sie ihre Abstammung von der Canzone da sonar erkennen, deren Form bekanntlich durch Mehrgliedrigkeit (hinsichtlich des Taktes und Tempos) und Verbindung der einzelnen Teile charakterisiert ist. Der Typus der Anordnung schnell—langsam—schnell findet sich gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts häufiger; nur folgen dann zuweilen einige weitere Sätze. Eine andere Spezialanwendung dieser Form repräsentiert die französische Ouvertüre mit der zyklischen Ordnung langsam—schnell—langsam; ihr fugierter Teil, der von der Kirchensonate herübergenommen worden war, läßt ihre Abstammung noch deutlicher erkennen. Beide Typen sind knappe Formen der Orchestersonate. Alessandro Scarlattis Opernsymphonien[2] — seine Jugendsinfonien haben für uns kein weiteres Interesse — wahren von *Dal Male il Bene* (1696) bis *Griselda* (1721) denselben Typus; der erste rasche Satz ist dreiteilig; der zweite Satz, ein knappes Grave in der parallelen Molltonart, schließt in der Dominante und macht einem zweiteiligen Schlußallegro freudigen Charakters Platz. In den späteren Symphonien nimmt der erste Satz immer mehr prägnantere Züge der Sonatenform an, der zweite Satz schwankt zwischen einem wirklichen Adagio und einem chromatischen Durchgangsstück, der dritte

---

[1] Vgl. auch den Artikel „ouverture" in Groves Dictionary.

[2] Vgl. Edward J. Dent, Alessandro Scarlatti: His Life and Works, London 1905; p. 59 ff., 170 ff., 202; Herr Edward J. Dent, Cambridge, hatte die Güte, während seine Scarlatti-Monographie unter der Presse war, dem Verfasser einige die Instrumentalmusik Al. Scarlattis angehende Mitteilungen zugehen zu lassen.

Satz endlich trägt, wie bisher, tanz- oder marschmäßigen Charakter. Den formal und gedanklich abgeklärtesten ersten Satz bringt die Symphonie zu *Eraclea* (1700); im allgemeinen tritt die geschickte formale Gestaltung in den Solokantaten prägnanter hervor. In den späteren Symphonien macht sich zu ungunsten der Form ein moderner Orchesterstil bemerkbar; die Symphonie zu *Griselda* (1721), welche modernen Instrumentalgeist verspüren läßt, leidet unter der Unklarheit der Form. In den Oratoriensymphonien verliert der letzte Satz seinen ballettartigen Charakter; zuweilen wird ein in die erste Szene überleitender vierter Satz dem dritten angegliedert. Hubert Parry hebt sehr richtig hervor, [1] daß der in Rom groß gewordene Komponist von der neapolitanischen Oper ungünstig beeinflußt wurde, obgleich er schließlich ihr Hauptrepräsentant wurde. Seine besten Kräfte lagen auf einem andern Gebiete. Edward Dent hat darauf hingewiesen, [2] daß die Kammermusik, vornehmlich die Kammerkantaten in Scarlatti einen ernsten und in sich versunkenen Musiker erkennen lassen, ganz im Gegensatz zu dem Opernkomponisten, der dem neapolitanischen Publikum gerecht wurde; persönliche Stimmungen mögen wohl an den letzten Werken dieses Meisters, der sich einem einsamen Leben ergeben hatte, mitwirken. Mit dieser Aufweisung Dents berührt sich Max Seiffert, welcher sehr warm für die bis jetzt wenig bekannten Klaviersonaten Alessandro Scarlattis eingetreten ist [3] und behauptet hat, daß manche dieser Sonaten hinsichtlich der Anlage den Sonatensätzen seines Sohnes Domenico gleichkommen, welchem letzteren man ja die Priorität der Anwendung gewisser Mittel der Formgebung nicht absprechen kann, dessen Hauptverdienst jedoch die Kultivierung des galanten Stils bleiben dürfte. Dent ist auch der Meinung, daß sich Scarlatti mit den Opernsymphonien keine besondre Mühe machte, und daß es in seinen Symphonien oft Partien gibt, die über einen „Lärm um Nichts“ nicht hinauskommen; man darf hieraus Scarlatti keinen Vorwurf schmieden, denn er hing von seinem Publikum ab, das im Theater ein vornehmes Variété suchte. Aber man darf andrerseits die rauschenden Partien seiner Symphoniesätze, namentlich dort, wo Trompeten die Oberhand gewinnen, wie z. B. in der Symphonie zu *Prigioniero fortunato* (1698) — in welcher die Trompeten zum erstenmal auftauchen — nicht mit dem geschmackvollen Schlagwort „neapolitanische Heiterkeit“ charakterisieren wollen, wo doch nur die Absicht vorlag, das abgestumpfte Interesse der Hörer durch imposante Klangfülle zu fesseln. In den meisten Fällen ist dieser Terminus „neapolitanische Heiterkeit“ ein sehr vorsichtiger Euphemismus, eine Paraphrase und Apologie der Empfindungs-

---

1 The music of the sevententh century, Oxford history of Music, vol. III, p. 380 ff.

2 The Earliest String Quartets, Monthly Musical Record, November 1903.

3 Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899. I, p. 281; vgl. auch J. S. Shedlock, The Harpsichord Music of A. S., Sammelbände der IMG. VI, p. 160 ff.

armut, wohlverstanden, einer Armut an eigentlicher seelischer Empfindung. Man wird vollkommen Parry zustimmen müssen (a. a. O. p. 381): „It may be doubted whether Scarlatti ever wrote a single passage which really stirs the depths of human feeling. Though often forcible to a remarkable degree and generally noble and dignified, there is such an element of polished and courtly elegance about all his work that, though the pleasure it gives is refined and even elevating, it does not appeal to genuine human emotion. The well-known words „mira suavitas" on his tombstone are so apt that they seem to touch on the satirical; and though his melodies are truly exquisite, they tend to pall upon the hearer, for, like men who are overpolite, they seem to lack the quality of individual conviction." Scarlattis Hauptverdienst für die Instrumentalmusik besteht darin, wie auch Arnold Schering resümierend hervorhebt,[1] daß er in abgeschlossenen Instrumentalstücken dachte, und daß er in der zyklischen Anordnung dreier Sätze, von denen zwei rasche einen langsamen umrahmen, eine streng logische Zahl der Sätze einführte, welche das A—B—A der Formgebung in der Miniatur direkt äußerlich verwirklicht. Mit dieser Anordnung gewann ferner die intuitive Ästhetik des Komponisten, gegeneinander kontrastierende Typen aufzustellen, freien Spielraum; jeder der drei Sätze konnte nun ein andres Stimmungsgebiet vertreten, ohne daß die Gesamtwirkung des gemeinschaftlichen Charakters der drei Sätze zu entbehren brauchte. Mit Scarlattis Symphonien hatte die mehrsätzige Instrumentalkomposition jene Form gewonnen, welche den Grundprinzipien der Ästhetik gerecht wird, jene Form, welche Einheit der Wirkung im Kontrast findet.

Nach Scarlatti verroht die neapolitanische Symphonie mit ganz verschwindenden Ausnahmen; sie ist technisch wie inhaltlich vielleicht das Dürftigste, das die italienische Kunstmusik aufzuweisen hat; selbst bessere Komponisten geraten in ein seichtes Fahrwasser. Die Thematik ist trocken und farblos, die Harmonik flüchtig skizziert, der Satz unbeholfen, das Ganze ein nur vorüberrauschendes Feuerwerk, ohne Rückgrat und soliden Kern; man wird jedoch gut tun, nicht aus dem Auge zu lassen, für wen die neapolitanischen Opernkomponisten und ihr breiter Anhang schrieben, für ein Publikum, für welches das Theater ein Gesellschaftshaus war, in dem sich die elegante Welt ein Stelldichein gab und wo sinnfällige Kost für Auge und Ohr geboten wurde; wir haben später Gelegenheit auf die negativen Elemente der neapolitanischen Oper zurückzukommen. Auch verlohnt es sich nicht, die junge in den Konzertsaal verpflanzte Opernsymphonie der Agrell, Albinoni, Dom. Alberti und der älteren Wiener in der vorliegenden Studie ausführlicher zu charakterisieren; diese ersten Konzertsymphonien kommen über einen eigentlichen

[1] A. a. O. p. 25; vgl. auch dort (p. 26) die Ausführungen über die Trompetensymphonien der Bologneser Schule, auf welche näher einzugehen hier nicht der Ort ist.

Kern entbehrendes Passagenwesen nicht hinaus. Wir haben nur bei denjenigen Komponisten stehen zu bleiben, deren Teilnahme an der Stilwandlung feststeht oder in Frage kommt. Für die nachfolgende Aufweisung solcher reformatorischen Komponisten kann eine exakte Chronologisierung wegen der damit verbundenen erheblichen Schwierigkeiten nicht in erster Linie beobachtet werden.

Ein des öfteren mit Auszeichnung genannter Vertreter der älteren Wiener Schule, Georg Reutter (Sohn), erhebt sich gedanklich nicht über die landläufige Ausdrucksweise. Seine zahlreichen Symphonien interessieren nur durch das nicht unerheblich vergrößerte Orchester; auffällig ist das einmalige Vorkommen eines Menuetts als dritter Satz in einer viersätzigen Symphonie vom Jahre 1757; wir haben dieses Phänomen an andrer Stelle eingehend zu betrachten. Sulzers Theorie[1] schreibt Rinaldo di Capua das Verdienst zu, geschickten und ausdrucksvollen Gebrauch von den Instrumenten gemacht und darin Hasse und Graun übertroffen zu haben. Die vom Verfasser untersuchten fünf[2] dreisätzigen Symphonien, deren Entstehungszeit bei der bekannten Dürftigkeit des biographischen Materials leider nicht zu bestimmen war, ergaben bei der Spartierung, daß die winzigen Sätze geschickt gebaut sind, aber von einer spärlichen Empfindung durchdrungen, und daß somit Rinaldo di Capua schwerlich zu den Bahnbrechern des modernen Stils gehören dürfte;[3] die Stimmführung zeigt alte Technik, auch ist der Satz nicht einwandfrei; zu Beginn steht regelmäßig ein Allegro im $^2/_4$ Takt mit Reprisen; die langsamen Sätze, Mittelsätze, sind von minimaler Ausdehnung, die Schlußallegri im Tripeltakt mit Reprisen kurzatmig. Operngeist zeigen die den Violinen vorgeschriebenen weiten Akkordgriffe.[4] Die Symphonien von Giovanni Lampugnani — 1762 zeigt Breitkopf deren sechs an —, welcher, nach Sulzers Theorie (a. a. O.), „neue Vortheile von der Instrumentalmusik zu ziehen ‚suchte", waren dem Verfasser nicht zugänglich; es ist wahrscheinlich, daß sich Lampugnanis Neuerung auf die Instrumentalmusik der Oper beschränkte; sagt doch Sulzer, L. sei der „Erfinder des neuen Geschmacks, den Gesang gleichsam unter jener (der Instrumentalmusik) zu ersticken; bey ihm herrscht indessen noch die Stimme über das Orchester". Die Frage, wie weit Tartini zu den Fortschrittsmännern des 18. Jahrhunderts zu rechnen ist, ist noch nicht endgültig entschieden; die bisherigen Studien von Fanzago, F. A. Morossi[5] u. a.

---

[1] 1793, III, p. 593.

[2] 3 Symphonien a 4 (c cembalo) in Stimmen, Wien, Musikfreunde; eine Ouvertura (Symphonie) mit 2 Oboi, 2 corni di caccia, 2 Trombe und eine Sinfonia mit Fagotten in Dresden, kgl. Bibl.

[3] Vgl. auch Burney, Tagebuch I, p. 212 ff.

[4] Vgl. Gennaro Grossi, Le belle Arti. Venezia 1820, p. 23.

[5] Andrea Rubbi, Elogj Italiani, tomo VIII. Venezia (s. a.).

sind Panegyrica. Mit Tartinis Begründung einer Hochschule des Violinspiels in Padua setzt allerdings in der musikalischen Welt eine Bewegung ein, die einem Tartini-Kult ähnlich sieht. Wie Arnold Schering ausführt, [1] gehört Tartini nicht mehr der Periode der älteren Konzertkomposition, sondern der Quartett- und Symphonieperiode an; mit Tartini soll eine neue Stilreihe einsetzen. [2] Um hier Klarheit zu schaffen, müssen vor allem Spezialstudien eine gründliche Chronologisierung der Werke anstreben. Was bisher an Neudrucken vorliegt,[3] läßt zwar Gewandtheit in der formellen Gestaltung und violingemäße Erfindung erkennen, aber der Komponist kommt selten zur naiven Aussprache herzlicher Subjektivität; zwei von Emilio Pente[4] herausgegebene Symphonien haben allerdings langsame Mittelsätze von einer überquellenden Wärme des Ausdrucks, sodaß eine gründliche Untersuchung der Werke Tartinis immerhin erwünscht ist. Bis zu welchem Grade Giov. Battista und Giuseppe Sammartini zu den Vordermännern der Wiener zu rechnen sind, müssen gleicherweise erst eingehende Studien klarlegen. Daß Haydn den Giov. Batt. Sammartini einen *imbroglione* genannt habe, erachten wir für eine Legende, oder höchstenfalls für eine im ersten Ärger hingeworfene Äußerung des in seiner Ehre angegriffenen deutschen Meisters. Carpani tritt für G. B. Sammartini — freilich seinen Landsmann — sehr warm ein. Amintore Galli[5] verzeichnet die Skizze des ersten Satzes einer A-dur-Symphonie, die zwar formal klar ist, aber gedanklich noch im Bannkreis der neapolitanischen Opernsymphonie steht; das zweite Thema, dem Intimität des Ausdrucks gänzlich abgeht, bringt kein Kontrastelement; dagegen ist eine von Riemann (Collegium musicum, Nr. 27) publizierte Triosonate in Es mit ihren kleinen dramatischen Allüren formell wie gedanklich von durchaus fortschrittlichem Geiste. Die leidige Gepflogenheit der älteren Verlegerpraxis, den Drucken des öfteren keine exakten Angaben über den Namen des Komponisten beizugeben, dürfte vorläufig verbieten, in die Sammartini-Frage Licht zu bringen. [6] Wenn ein Rückschluß vom Schüler auf den Lehrer verstattet ist, dann dürfte allerdings

[1] Geschichte des Instrumentalkonzerts, p. 115.

[2] Vgl. C. A. Blainville, L'Esprit de l'art musical, p. 86. Genève 1754, sieht in Tartinis Konzerten: „vrai langage des sons, phrases musicales, fondées sur la mélodie la plus pure et sur l'art de faire chanter le violon.“

[3] Vgl. Riemann-Lexikon, 6. Aufl.

[4] Sinfonia a quattro; Quartetto. Leipzig, Rieter-Biedermann.

[5] Estetica della musica, Torino 1901, p. 855 ff.

[6] H. M. Schletterers wenig verläßliche Boccherini-Studie (Waldersees Sammlung III, p. 109) schreibt Giov. Batt. Sammartini noch weitere Verdienste zu: „Die Partien der einzelnen Instrumente erscheinen bei ihm bereits gut ausgearbeitet; er zuerst trennte die Bratsche vom Baß und gab der zweiten Geige eine gesonderte Bewegung ..... Selbst ein geschickter Oboist und Geiger, machte er sich um die Technik des Orchesters hochverdient, wie ihm denn auch sein Schüler Gluck in der Instrumentation vieles verdankte.“

Giov. Batt. Sammartini ein interessanter nach Neuem strebender Instrumentalkomponist gewesen sein; denn Glucks absolute Instrumentalkompositionen, welche unbegreiflicherweise das einseitige Interesse der Historiker für die Oper gänzlich hat übersehen lassen, beweisen, — abgesehen von den dreisätzigen Symphonien, welche sich nicht merklich über die zeitgenössische Produktion erheben, — daß Gluck an der Stilwandlung beteiligt war; seine bedeutsamen Triosonaten vom Jahre 1746 (!), welche Riemann sämtlich im Neudruck publiziert hat,[1] sind teilweise ganz überraschend intim gearbeitet; die melodische Linie ist reich an modernen Konturen und namentlich in den feingliedrigen Menuetten von einer geradezu entzückenden Grazie. Kleine opernhafte Einfälle ergeben reizende naive Episoden. Besonders auffällig ist Glucks Satztechnik; hier liegen die Anfänge jener sogenannten „durchbrochenen Arbeit", welche Johann Stamitz aufgreift, und die beim letzten Beethoven und besonders bei Brahms als bewußtes Gestaltungsmittel hervortritt.

Zum überzeugenden Ausdruck kommt der moderne instrumentale Geist erstmalig in den Triosonaten von Johann Stamitz, des geistigen Hauptes der Mannheimer Schule. Bevor wir die reformatorische Bedeutung dieses Komponisten näher charakterisieren, müssen wir noch auf den, Stamitz kongenialen Zerbster Kapellmeister Johann Friedrich Fasch hinweisen, für dessen Kompositionen Bach eine bemerkenswerte Vorliebe an den Tag legte. Was dieser Komponist auf dem Gebiet der Ouvertüren und Triosonaten geleistet hat, ist ganz erstaunlich. Die Hauptelemente des neuen Stils, komplexives Thema und thematische Arbeit, sind in seinen Werken zu einer ungewöhnlichen Höhe entwickelt. Wohl der Hauptteil seiner Werke erinnert in seiner tief innerlichen Schreibweise an Bach; andrerseits kann man füglich behaupten, daß seine Diktion in den meisten andern Werken von so intimer und so subtiler Innigkeit beseelt ist, daß man vergißt, daß diese Werke in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts geschrieben sind. Selbst in den mit eiserner Strenge kanonisch gearbeiteten Triosonaten,[2] von denen besonders diejenige in D-moll durch stärkere thematische Einheitlichkeit in allen Sätzen bemerkenswert ist, lebt Tiefe individuellen Fühlens; angesichts solcher Intimität des Ausdrucks und solchen Ernstes der künstlerischen Arbeit kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß Johann Friedrich Fasch in die vorderste Reihe jener subjektiven Künstler gehört, welche über das juste milieu ihrer Zeitgenossen hinausgingen und deren Werke Reflexe seelischer Erlebnisse waren. Auf Faschs Ouvertüren, von denen eine in B-dur durch originelle Kühnheit in thematischer wie harmonischer Hinsicht alle zeit-

[1] Collegium musicum, Nr. 32—38.

[2] Riemann hat in seinem Collegium musicum (Nr. 8—13) fünf Triosonaten und ein Quatuor neu herausgegeben.

genössischen Ouvertüren in Schatten stellt, kommen wir noch zurück. Hinsichtlich der Satztechnik in den Triosonaten ist Fasch nur bezüglich der Satzanfänge ein Kind seiner Zeit; sie sind kontrapunktisch gearbeitet, und die Homophonie bricht erst nachträglich durch. Dagegen hat Fasch die usuelle Parallelführung der Violinen in Terzen aufgegeben; seine Violinparte sind gründlich durchgearbeitet, gegeneinander verselbständigt; die erste Violine genießt der zweiten gegenüber keinen Vorzug, der Baß ist in der Hauptsache fundamentierend geführt. Mit Rücksicht auf unsre Hauptaufgabe bedauern wir außerordentlich, uns die Beigabe von Belegen für diese Behauptungen versagen zu müssen. In der Satztechnik erbte Fasch von seinem Vorbilde Telemann; auch des letzteren unverkennbarer Neigung zu subjektiver Aussprache mag Fasch wohl Anregungen verdanken. Telemann selbst erreicht weder in der Gediegenheit des Satzes, noch in der melodischen Entwicklung das, was Fasch geleistet hat; unter seinen Trios, welche er sehr kultivierte,[1] befinden sich einige prächtige Specimina, welche den allmählich erstarkenden modernen Instrumentalstil trefflich illustrieren. Ein anderer Vordermann Faschs, der Darmstädter Kapellmeister Christoph Graupner gehört gleicherweise zu den „Neutönern" des 18. Jahrhunderts. In einer G-dur-Symphonie, welche Riemann analysiert,[2] emanzipiert er sich von dem Phrasenschwall der Tradition und läßt zwei Themen moderner Faktur deutlich heraustreten; die Symphonie zeigt auffallend in beiden Teilen klare thematische Struktur, nur fehlt noch „die deutliche Wiederherausstellung der Themen in ihrem vollen Umfange mit dem deutlichen Bewußtsein ihrer Einheitsbedeutung". Was Telemann und Graupner vorgezeichnet hatten, führte Fasch in breiteren Proportionen aus. In den Lentements seiner Ouvertüren und in den Allegrosätzen stehen die ersten Typen des modernen Themas; daneben finden sich kräftige Ansätze zu moderner thematischer Arbeit; einen Fortschritt der Formgebung kann man in seiner D-dur-Symphonie konstatieren,[3] welche ein dreimaliges Auftreten des ersten Themas aufweist. Faschs Hauptbedeutung liegt aber in der Kultivierung des modernen Stils, der zwar gelegentlich noch durch gelehrte Kunst verhüllt ist, aber selbst da fühlbar durchbricht. In dieser Hinsicht steht Fasch weit über den Formalisten seiner Zeit, welche zwar einen sicheren Instinkt für absolute musikalische Schönheit besaßen, aber gefesselt von gelehrten kontrapunktischen Künsten ihre Werke mit leben-

[1] Mattheson, Ehrenpforte, p. 362 (Selbstbiographie): „Aufs Triomachen legte ich mich hier insonderheit und richtete es so ein, daß die zweite Partie die erste zu sein schien, und der Baß in natürlicher Melodie und in einer zu jener nahetretenden Harmonie, deren jeder Ton also, und nicht anders sein konnte, einherging. Man wollte mir auch schmeicheln, daß ich hierin meine beste Kraft gezeiget hätte."

[2] Große Kompositionslehre I, p. 431 ff.

[3] Vgl. die Analyse bei Riemann, Große Kompositionslehre I, p. 434 ff.

digem Empfinden nicht zu durchsetzen vermochten. In der Geschichte des modernen Instrumentalstils ist der Zerbster Fasch die erste markante Persönlichkeit; seine besten Werke sind charakteristische Typen der Instrumentalmusik von höchstem Wert; von Fasch aus muß die Entwicklungsgeschichte der modernen instrumentalen Ausdrucksformen die Brücke schlagen zu Johann Stamitz, dem eigentlichen Vater der modernen Instrumentalmusik.

Auf Johann Stamitz, den Hauptrepräsentanten der Mannheimer Symphoniker, welche die Musik zum Ausdrucksmittel individuellen Empfindens entwickelt haben, hat bereits die Einleitung hingewiesen. Hier sei zunächst versucht, seine Triosonaten zu charakterisieren, welche den neuen Stil in idealer Abklärung zeigen, während wir die Symphonien im Zusammenhang mit den übrigen Mannheimer Symphonien betrachten werden. Diese Triosonaten, welche den Stil der modernen Kammermusik inaugurieren, sind viersätzige Streichtrios, welche damals sowohl von drei Instrumenten (mit Cembalo), als auch orchestral gespielt wurden; die Ordnung der Sätze ist bereits die der klassischen Wiener Symphonie. Das formell Neue an diesen Trios insbesondre ist zunächst die epochemachende Art, die Sätze anzufangen: „Neben ganz modernen homophonen Anfängen, in denen alle drei Instrumente gleich zusammen einsetzen, stehen solche, in denen die Stimmen nacheinander mit thematischen Motiven eintreten; aber die langen Soli sind verschwunden und die Imitation ist thematisch konstitutiv geworden“;[1] ferner zeigt Stamitz' Satztechnik in der Häufung von konstitutiven Imitationen echte, durchbrochene Arbeit. Wertet man den gedanklichen Gehalt dieser Trios, so kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß Johann Stamitz derjenige Musiker ist, der Haydns Vorgänger par excellence genannt werden muß; wir haben an der Hand von Riemanns „Collegium musicum“ Vordermänner Stamitz' nachgewiesen und sind selbst mit Begierde der Genealogie des neuen Stils nachgegangen; jedoch dürfte sich schwerlich ein prähaydnscher Komponist auffinden lassen, der so wie Stamitz (und wie dessen befähigtste Schüler) Technik und Stimmung der jungen Konzert-Symphonie meisterhaft beherrscht. Doch wir stehen noch bei den Triosonaten. In diesen letzteren verblüffen vor allem die langsamen Sätze; hier redet nicht mehr der väterliche Priester der Bach-Epoche, sondern ein moderner Künstler, der aus seiner Seele schöpft; hier spricht nicht nur der fröhliche, oder männlich-ernste Haydn, sondern ein praeexistenter, in sich versunkener Beethoven. Riemann hält das Andante der ersten Triosonate (op. 1) für den bedeutendsten der langsamen Sätze; nach seiner Darstellung[2] steht dieser Satz auf der vollen Höhe der Kunst Haydns,

[1] Riemann, Große Kompositionslehre II, p. 114, 88 f.

[2] Denkmäler d. T. in Bayern III, 1; Vorrede p. XXIV.

Mozârts, tritt ebenbürtig neben Haydns berühmte „Serenade“ und ist von mustergültiger Faktur. „Die feine Abtönung des Ausdrucks des ganzen Satzes, der von einer wahrhaft klassischen Gewähltheit und Noblesse und von einer bezwingenden Logik ist, die auch nicht eine Note ohne Schaden zu ändern gestattet, verleihen demselben dauernden Wert“. Der *Satz* dieses Andante ist eine nie überbotene Miniaturarbeit feinster Art; in ihm lebt innige, man möchte sagen, zuweilen schüchterne Grazie; er beginnt zaghaft flüsternd, entfaltet die weiche melodische Linie in erstaunlicher Geschlossenheit und steigert sich bis zur Aussprache innigsten Empfindens; man hat sich nach diesem Satz Johann Stamitz als einen eximiert sensiblen Musiker vorzustellen, und wenn man eine intime Kenntnis der Instrumentalmusik bis zu Haydn hat, muß man gestehen, erst mit Stamitz wird das Feingefühl für zarte seelische Regungen in der Literatur lebendig. Das Andante des B-dur-Trios [1] erinnert in seiner sentimentalen Färbung beinahe an Koschat, das Lento des E-dur-Trios, ein elegischer Gesang von unbeschreiblicher Wehmut, an Beethovensche Größe. In den Menuetten, von denen einige in diesen Trios von auserlesener Schönheit sind, gibt sich Stamitz überall geschmackvoll, aber frei von steifleinener akademischer Würde; feiner Anstand und Grazie paaren sich mit einem leichten, aber gemütvollen Sichgehenlassen; hier finden sich Elemente jener spezifisch süddeutschen Treuherzigkeit, die Lanners Walzer in breiterem Maße kultiviert. Was sonst über diese Triosonaten zu sagen ist, gilt auch von den Symphonien, welche uns noch beschäftigen werden.

Um 1760 ist die Symphonie-Produktion seitens der Deutschen und Ausländer tüchtig im Schwung; angeregt wurde sie durch lebhafte Nachfrage von seiten des Publikums, das nunmehr für regelmäßige Konzertaufführungen Sinn und Neigung bekundete. So schreiben die Komponisten jener Tage ganze Serien von Symphonien; dieses en-gros Komponieren auf Geheiß des Verlegers, das freilich bei der nun zum Prinzip erhobenen Homophonie einen tieferen Grund in der leichteren Handhabung der Technik hat, das Neugeartete in der Ideenwelt der Mannheimer Symphonien, das bei einem Entwicklungsprozeß neuer geistiger Strömungen unvermeidliche Vermengen alter und neuer Anschauungen, hatten die junge symphonische Literatur sehr verschiedenartig und verschiedenwertig gemacht. Hiller sieht sich infolgedessen genötigt, zu klassifizieren; er gruppiert in seinen „Nachrichten“ [2] die Komponisten nach Schulen; er spricht von der „Steinmetzschen Schule“ in Mannheim und von der „Wiener Schule“. [3] Schubart [4]

---

[1] Die 6 Trios des Opus 1, und Nr. 3 des Opus 5 hat Riemann in seinem „Collegium musicum“ neu herausgegeben. 1. Serie, Nr. 1—7.

[2] 1767, 12. Stück.

[3] Ibid., 23. Stück.

[4] Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst; 1806, p. 97 ff.

redet von einer „Sächsischen Schule“, Burney und noch Koch[1] von der „Berliner Schule“, Reichardt[2] von der „Wiener Musik“ und der „Mannheimer Schule“. Von diesen Schulen ist die bedeutendste und älteste die *Mannheimer*, die älteste deshalb, weil ihr geistiges Haupt Johann Stamitz bereits 1757 starb. Johann Stamitz bildet mit Franz Xaver Richter, Anton Filtz und Ignaz Holzbauer die Gruppe der älteren Mannheimer; jedoch gehört Holzbauer nur dem Alter nach in diese Gruppe.[3] Die jüngere Gruppe umfaßt zumeist Schüler von Johann Stamitz, seine Söhne Karl und Anton, Toeschi, Franz Beck, Ch. Cannabich, Ernst Eichner, J. Fränzl, Wilh. Cramer und Georg Tzarth. Anschließend seien die Komponisten genannt, deren Gefolgschaft an Stamitz, oder im allgemeinen deren Kultivierung der „Mannheimer Manier“ feststeht; es sind Boccherini, Joh. Chr. Bach, Karl Fr. Abel, Dittersdorf, Gossec, Vanhall, van Maldere, Fr. Schwindel, Asplmayr, Gaspard Fritz, Leduc aîné, Gaet. Pugnani, Anton Kammel, O. K. Erdmann von Kospoth, Valent. Nicolai, Georg Benda. Die Repräsentanten der „Berliner Schule“ oder „Norddeutschen Schule“ sind diese: Pepusch, die Brüder Graun, Rolle und Benda, Phil. E. Bach, Kirnberger, Schale, Agricola, Marpurg, Nichelmann, Quanz, Chr. Schaffrath, Joh. Gottl. Janitsch, Karl Adolf und Friedr. Ludw. Kunzen, Ernst Heinrich Raab, Friedr. Wilh. Riedt, die Brüder Hertel, Ferd. Fischer (Wolfenbüttel), Ch. Fr. Hennig, Joh. Fr. L. Sievers, Joh. Fr. Klöffler, Franz Adam Veichtner, Reichardt, der jüngere Fasch, Zelter. Ferner erinnern wir auch an die Vertreter der sächsischen Schule: Heinichen, Piesendel, Chr. Pezold, Melch. Hofmann, Hasse, Schürer, Naumann, Zelenka, Jean Adam, Gottl. Harrer, Christl. Sig. Binder, Franz Seydelmann, Joseph Schuster, Const. Josef Weber, der Bach-Schüler Christoph Transchel, Christoph Babbi, Joh. Adam Hiller, Maria Antonia von Sachsen. Gleicherweise verlohnt es sich, nochmals die Instrumentalkomponisten zu nennen, deren Werke in der Zeit zwischen Abaco und

---

[1] Allgem. musikal. Zeitung 1808, p. 513.

[2] Berl. musikal. Zeitung. I. Einleitung. (Berlin 1805).

[3] Holzbauer gehört nicht zu den Pionieren des neuen Stils; die 65 Symphonien, die Riemanns thematischer Katalog (Denkmäler d. T. in Bayern III,1, p. XLIV) aufweist, charakterisieren ihren Schöpfer nicht als entschiedenen Fortschrittsmann; sie stehen weit ab von der intimen Art der Symphonien Stamitz', Richters und Filtz'. Holzbauer war in erster Linie Vokalkomponist; nur seinen Leistungen als Opernkomponist verdankt er das Renommée des „Seniors“ der Mannheimer Schule; denn an Lebensjahren war er nicht „Senior“; obwohl älter als Stamitz war er doch jünger als Franz Xaver Richter. Das geistige Haupt der neuen Stilschule war Stamitz. Gerber sagt (Altes Lexikon): „Er (Stamitz) war es, der nicht allein die sogenannte Mannheimer Schule stiftete, er war es auch, der dieser Kapelle jenen Ruhm zuwege brachte, welchen sie seit 30 Jahren genossen und noch jetzo in München besitzt“. Auch ist daran zu erinnern, daß Marpurgs Verzeichnis der Mitglieder der Mannheimer Hofmusik (Beyträge II, 567) Holzbauer als den „Capellmeister für das Theater“, Stamitz dagegen als den „Konzertmeister und Direktor der Instrumentalkammermusik“ bezeichnet.

Stamitz den Abaco-Stil umbilden helfen: Ch. Graupner, J. Fr. Fasch, Karl Hoeck, Georg Gebel, Ch. Förster, Telemann, Johann Paul Kunzen, Bernhard Hupfeld, Joh. Georg Lang, Gregor Jos. Werner, Joh. Ad. Scheibe, Jos. Riepel, Christ. Gottl. Ziegler, Hurlebusch, Nath. Gottf. Gruner, J. C. Wiedner, J. N. Tischer, Joh. Melch. Molter. Daneben sei auch die böhmische Schule mit ihren Hauptvertretern genannt: Joseph Seeger, Johann Zach, Czernohorsky, Tuma, Reicha, Maschek, Kozeluch. Endlich sei nochmals auf die Wiener Schule zurückgekommen; hier erweist sich eine Unterscheidung in eine ältere und jüngere Wiener Schule praktisch und erforderlich. Die älteren wären dann etwa Fux, Georg Reutter (Sohn), Josef Starzer, Wagenseil, Gaßmann, Leop. Mozart, Camerloher; die jüngere Schule hingegen würde mit Leop. Hoffmann, Haydn und Mozart zu beginnen sein; zu ihnen gesellen sich Dittersdorf, Wenzel Pichl, Johann Sperger, Peter Hänsel, Michael Haydn, Gyrowetz, Anton Eberl, Anton Kraft, F. A. Hoffmeister. J. J. Pleyel, Asplmayr, Mysliweczek, Joh. Brandt, Anton Rosetti, Joseph Schmitt, Joh. Georg Orsler, Jos. Ziegler, Jos. Chr. Mann, Joh. Georg Distler, Joh. Bapt. Krumpholtz, Schmittbauer u. a. [1]

Unsere Kritik der Symphonien Hasses und der Brüder Graun wird sich, wie schon die Einleitung programmatisch festgelegt hat, vergleichsweisen Betrachtungen mit den symphonischen Arbeiten der Mannheimer zuwenden; es handelt sich darum nachzuforschen, ob das Schaffen Hasses und der Brüder Graun, deren Lebenszeit mit derjenigen der älteren Mannheimer ungefähr zusammenfällt, von den Mannheimer Bestrebungen beeinflußt ist, ob diese Komponisten unabhängig von Mannheim einem musikalischen Neuland zusteuern, oder ob sie nicht über ihre Zeit hinausgehen.

An der äußerlichen Form der Symphonie, wie sie die Mannheimer vorfanden, war nicht viel zu ändern; aber innerlich machte sich ein Ausbau der formalen Verhältnisse nötig. So vollenden die Mannheimer die vorgefundene embryonale Sonatenform durch die Einführung der thematischen Arbeit, und sie werden bei diesem Prozeß in erster Linie durch das mo-

[1] Die Behauptung Detlef Schultz' (Mozarts Jugendsymphonien, Leipzig 1900, p. 7), Hermann Kretschmar habe für die ältere Gruppe die Bezeichnung „Wiener Schule" erstmalig gebraucht, ist unzutreffend. Bereits Hiller sagt (Nachrichten 1767, 23. Stück) man könne das Andante aus Händels Ouvertüre zu Ariadne „für ein neues Stück aus der Wiener Schule" halten und ein Jahr vorher (1766, I, p. 41) hatte Hiller von dem neugearteten Wesen der Symphonien der „Herren Hofmann, Haydn, Ditters und Fils" gesprochen. Sinnverwirrend ist Schultz' Angabe, daß die bedeutendsten Vertreter eben dieser Wiener Schule Haydn, Mozart und Dittersdorf seien. Diese Behauptung berührt sich nicht mit der von Schultz zitierten Quelle; denn Hermann Kretschmar sagt (Führer I, 1. 3. Auflage p. 51) gelegentlich der Einführung des Menuetts in die Symphonie, daß Haydn dasselbe nicht in die Symphonie eingeführt habe, sondern daß die Symphonie mit Menuett eine Eigentümlichkeit der Wiener Schule gewesen sei. Kretschmar trennt also Haydn (wie Mozart und Dittersdorf) von der „Wiener Schule" und versteht wohl unter der letzteren jene älteren Wiener, wie Starzer, Wagenseil usw.

derne komplexive Thema unterstützt; dieses Thema findet seine Existenzbedingung in der Lossagung vom kontrapunktischen Stil und läuft infolgedessen nicht wie im Fugenstil durch alle Stimmen, sondern faßt alle Stimmen zu einem geschlossenen Ganzen zusammen; es repräsentiert auf diese Weise eine mehr oder minder abgeschlossene ganze Melodie, welche aus einer ganzen Reihe einzelner Motive zusammengesetzt ist; bei der Aufstellung des Themas selbst sind Dynamik, Rhythmik, Harmonik, Artikulation wesentlich beteiligt. Ferner bringen diese Mannheimer Symphoniesätze ein zweites Thema, das nicht nur im allgemeinen gegen das erste Thema kontrastiert, sondern im Mozartschen Sinn zum Träger des femininen, sensitiven Elements geworden ist. Dazu gesellt sich eine echte Durchführung, nicht nur eine Partie, welche das Zerbrechen der Themen andeutet, sondern eine Durchführung, welche eine anders gestaltete Verwertung des gesamten motivischen Materials der Themen bei gediegener thematischer Arbeit vorstellt. Soviel über die Wandlung der inneren Form. Ferner blieben die Mannheimer bei der Dreizahl der Sätze nicht stehen, sondern schickten dem usuellen Schlußpresto der dreisätzigen Symphonie ein Menuett voraus, schrieben also viersätzige Symphonien und gewannen sich mit dieser Erweiterung ein neues Stimmungsgebiet. Des weiteren steigerten sich die Anforderungen an die Technik, gingen in die Instrumentation über die neutrale Farbengebung der Bach-Händel-Epoche hinaus und bemühten sich, den Basso continuo entbehrlich zu machen. Das Ausschlaggebende der historischen Bedeutung dieser Mannheimer Instrumentalkompositionen liegt aber in ihren geistigen Elementen, Hier können wir auf die Einleitung verweisen und uns auf eine Charakteristik der drei älteren Mannheimer beschränken.

In den Allegrosätzen der Symphonien von Johann Stamitz stehen wir zu Beginn einem kraftvollen, energischen Kopfthema moderner Haltung gegenüber, dessen Wiederkehr nicht unbemerkt vorübergehen kann; das zweite Thema ist in sich gekehrt und fein gegliedert und stellt dem männlichen, straffen Charakter des Kopfthemas die zartere Empfindung des Weibes entgegen. Dem Dualismus der Thematik, welchen die Logik der Sonatenform fordert, ist der Komponist durch die Beschränkung auf zwei voll entwickelte Themen prägnanten Ausdrucks gerecht geworden. Die Durchführungen wenden sich von der Struktur des Thementeils ab, vermeiden stärkere lyrische Cäsuren und arbeiten nur mit Bruchstücken der Themen, sodaß in der Tat die Durchführung den Eindruck einer Abkehr von den Themen entstehen, aber auch den Hörer spannungsvoll auf die Wiederkehr der Themen in der originalen Fassung blicken läßt; am interessantesten ist in diesen Durchführungspartien die Einschaltung kontrapunktischer Manieren,[1]

[1] Riemann, Große Kompositionslehre II, 5.

welche absichtlich gegen die als Hauptstil durchgeführte Homophonie kontrastieren; es muß also dieses Mittel der künstlerischen Arbeit, das bisher auf Haydns Verdienstkonto stand, auf dasjenige von Stamitz übertragen werden; auch Stamitz' ebenbürtiger Genosse in der Stilreform, Franz Xaver Richter, hat solche kontrapunktische Manieren gern angebracht. Die langsamen Sätze bei Stamitz sind zweiteilig mit Reprisen; nach der Reprise des ersten Teils setzt zwar das erste Thema in der Dominante ein, geht aber bald einer allzutreuen Kopie des ersten Teils aus dem Wege; gedanklich lebt in diesen langsamen Sätzen Innigkeit der Empfindung, rührend schlichte Natürlichkeit und eine Melodik, *che tocca il core*. Vor Stamitz sucht man vergeblich nach so lieblichen und *intimen* Wendungen. — Um Irrtümer zu vermeiden sei eingeschaltet, daß wir unter diesem *musikalisch Intimen* nicht an eine Kunst denken, die zur vollen Entfaltung ihrer Wirkung etwa einer intim gehaltenen Umgebung bedarf, also an Kammermusik, wie dies beispielsweise C. Estienne[1] und auch noch Oscar Bie[2] fassen, sondern wir denken an die ganz einfache, herzinnige Art, in der sich ein naives Gemüt ausspricht;[3] diese spezifisch musikalisch intimen Wendungen sind vornehmlich Emanationen jener zarten germanischen Keuschheit, für welche der Romane und Slave beispielsweise gar kein Verständnis hat. — Die dritten Sätze seiner Symphonien, die Menuette welche Stamitz erstmalig an diese Stelle der Symphonie postierte, sind wahre Kabinettstücke; formal und inhaltlich korrespondieren diese Stücke mit den besten Typen dieser Gattung bei Haydn, Mozart und Beethoven; in ihnen lebt volksmäßige Naivetät, derbe Fröhlichkeit, schalkhafter Humor, Spießbürgertum, aber auch — zumal in den (in der Tonart und im thematischen Material kontrastierenden) Trios — Eleganz und Grazie. Die Schlußsätze sind wie in der alten Opernsymphonie feurig dahineilende Presti; aber auch hier ist eine Neuprägung der Thematik erfolgt; in der Opernsymphonie war dieser Satz ein geistloses Wortgeplänkel, ein letztes alarmierendes Signal vor dem Aufgehen der Gardine, was wir bereits an Scarlattis Symphonien hervorhoben. Hier haben die Mannheimer gezeigt, wie man trotz des raschen Tempos der Thematik ein scharfes und doch lebensvolles Profil geben kann. Die kraftbeschwingten und übermütigen Ideen lassen über ihre Tendenz keinen Zweifel: glanzvoll und sonnig heiter soll die Symphonie epilogisieren, helle Daseinsfreude widerspiegeln; aber das Ganze darf nicht vorüberrauschen wie ein musikalischer Lärm; auch hier sind die zweiten Themen fein gegliedert und von zarter schmiegsamer Melodik. Nur mit solchen Ingredienzien können diese Themen das über-

---

1 Lettres sur la musique, Paris 1854, p. 167.
2 Intime Musik, Berlin 1904.
3 Vgl. Riemann, Große Kompositionslehre I, 443 ff.: Das Intime im modernen Stil.

mütige Eilen beschwichtigend aufhalten, eine ergreifende Wirkung entfalten und damit dem gesamten Satz äußere und innere Haltung geben. Auffällig ist ferner die reichliche und raffiniert disponierte Anwendung dynamischer Schattierungen. Den „Beethovenschen“ Effekt, daß eine ansteigende melodische Phrase mit Erreichung des rhythmischen Schwerpunkts nicht das durch < vorbereitete Forte, sondern Piano bringt, hat sich schon Stamitz zu eigen gemacht. Wenn auch bei ihm das plötzliche Umschlagen der Stimmung im engsten Rahmen der Themenbildung sehr ausgebildet ist und besonders in den Triosonaten am prägnantesten in Erscheinung tritt, wie schon früher erwähnt wurde, so war doch dieses kecke Umspringen des Ausdrucks ein Hauptbestandteil der gesamten Stilreform und damit allen Mannheimern eigentümlich. Aber in einem überragt Stamitz seine Genossen bei weitem: in der Virtuosität der Baßführung; von der traditionellen bloßen Rolle des Fundamento ist sein Baß durchaus befreit, Trommelbässe stehen nirgends; die Regsamkeit seiner Baßstimme erstreckt sich nicht nur auf Füllung der Mittelstimmen, oder Ergänzung der Harmonie und Oberstimmen, sondern sie greift auch thematisch konstitutiv imitierend ein, oder übernimmt allein das Thema, während Mittel- und Oberstimmen die Harmonie füllen. Johann Stamitz ist ein echter Klassiker; seine Symphonien vindizieren *ihm* das Epitheton des „Vaters der Symphonie“ und seine Triosonaten sind der Markstein des Beginns der modernen Kammermusik.

Franz Xaver Richter, der älteste Mannheimer, ist in einzelnen Fällen noch der Vertreter der älteren strengeren Schreibart, wie beispielsweise seine wirksame Behandlung der Sequenzen erweist; aber er steht gleicherweise wohlgegründet auf dem Boden der Stilreform. Seine 66 Symphonien überraschen insbesondre durch gewählte Harmonik und die Lebendigkeit der Baßstimme; besonders bemerkenswert ist, daß den ersten Themen seiner Allegrosätze oft etwas von dem Intimen und Singenden eigen ist, das eigentlich dem zweiten Thema zukommt; dadurch erhalten diese Allegri das Gepräge jener Kantabilität, welche bisher unlöslich mit dem Namen Mozart verbunden war. Richters Trios für Violine (Flöte), Cello und Klavier sind die direkten Vorläufer der Klaviertrios von Haydn und Mozart; das Klavier ist von der Rolle des Akkompagnements emanzipiert, sein Part ist in den Übergangspartien mit selbständigem Arabeskenwerk bedacht und überall dort sorgfältig ausgearbeitet, wo Violine oder Cello das Thema übernehmen. Richters Messen, in welchen man ungerechterweise „Welt-Ton“ und „Theater-Styl“ bemerken wollte, treffen denselben kirchlichen Ton wie diejenigen Haydns und Mozarts, zeigen auch in der Behandlung des orchestralen Apparats die Geschicklichkeit dieser Wiener Klassiker.

Der jüngste der älteren Mannheimer, Anton Filtz, repräsentiert in der Trias Richter, Stamitz und Filtz denjenigen, dessen Urwüchsigkeit des Aus-

drucks am wenigsten abgeglättet ist; er ist noch am stärksten der Typus des böhmischen Musikanten, was in seiner Vorliebe für ungradzahlige Taktarten markant hervortritt. Das Phantastische und Zigeunerhafte seiner Lebensführung findet einen adäquaten Ausdruck in dem kecken Wurf der Ideen; freilich war Filtz um den ästhetischen Wert seiner Themen nicht ernstlich besorgt, und Selbstkritik fehlte ihm gänzlich. In den Allegri steht manches originelle, übermütige Thema, das leise an die frivole Pikanterie der modernen Operette erinnert. Die langsamen Sätze rühren nicht die Seele auf, sondern verraten zuweilen Neigung zu skrupellosem Daseinsgenuß, vermischen auch nicht selten Grazie und leichte Koketterie mit rührend naiv obstinaten Ideen. Durch die Menuette strömt ausgelassene, derbe Fröhlichkeit. Hinsichtlich der Satztechnik nahm sich Filtz die Gediegenheit seines Lehrers Stamitz nicht zum Vorbild; für kontrapunktische Manieren hat er keinen Sinn; auch bleiben geradezu deprimierende Trommelbässe nicht aus. Das Impulsive und Aphoristische seiner Kunst reflektiert die Zeitstimmung; es kann deshalb nicht Wunder nehmen, daß Filtz von seinen Zeitgenossen (namentlich von einem Feuerkopf wie Schubart) stark überschätzt wurde. Den Historiker darf freilich das Stimmungsvolle der Filtzschen Musik nicht zur Überschätzung verleiten;[1] weder in der Konsequenz der Arbeit noch im Adel der Melodik tritt Filtz ebenbürtig neben Stamitz und Richter; ein Zeitgenosse[2] urteilt treffend: „Filz, den man an manchen Orten vergöttert, hatte Genie, aber er starb zu früh, und hatte noch gar viel zu lernen, um ein guter Komponist zu werden. Er ist höchst ungleich, noch mehr aber Toeschi, Ditters und andere schlechte Modekomponisten.“

Zu einer Würdigung der Symphonien der jüngeren Mannheimer ist hier nicht der Ort; jedoch muß soviel hervorgehoben werden, daß diese Komponisten gewissermaßen über eine Schematisierung der Johann Stamitzschen Melodik nicht hinausgekommen sind; sie verwässerten den Geschmack und konnten sich z. B. in der Reproduktion von Themaköpfen „mit gehäuften Wechselnoten und Portamenti, die fast alle Endungen zu weiblichen machen“[3] nicht genugtun. Sie schadeten mit solchen Velleitäten sich selbst und auch dem Ruhm der Mannheimer Schule im allgemeinen, wenn man auch zugeben muß, daß sich diese Einseitigkeit des Geschmacks zum Programm einer Richtung trefflich eignete. Sehr richtig sagt ein diese Künstler abschätzender Anonymus[4]: „Was in der Musik *Mode* werden kann, gewisse Figuren und Sätze, Zuschnitte und Gesangformen, das ist gerade das, was

---

[1] Nef, Karl, Mannheimer Symphonien, Schweizerische Musikzeitung 44, p. 71.

[2] Joh. Christ. Stockhausen, Kritischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek, Berlin 1771, p. 467.

[3] Riemann, Große Kompositionslehre I 452.

[4] Journal des Luxus und der Moden. Weimar 1794, p. 386.

weder den inneren Charakter und Wert eines Werkes noch den Wert des Künstlers begründen kann." Nicht mit Unrecht spricht infolgedessen auch Leopold Mozart vom „vermanirierten" Mannheimer Stil. Johann Stamitz' Söhne Karl und Anton spekulierten mit großem Erfolg auf den Ruhm des Vaters und nur damit wird verständlich, daß das Bild der künstlerischen Persönlichkeit Johann Stamitz' so verwischt und entstellt worden ist, daß der Begründer der neuen Stilrichtung nicht nur als ein Durchschnittskomponist angesehen, sondern so gut wie vergessen wurde.

Ein Bild von der deutschen Symphonie-Produktion außerhalb Mannheims gibt Hillers Raccolta delle megliore Sinfonie... Lipsia, Breitkopf 1761—62.[1] Für die Auswahl der Symphonien dürfte der persönliche Geschmack des Herausgebers maßgebend gewesen sein; denn während die Berliner, die Sächsische und die Wiener Schule durch mehrere Komponisten vertreten sind, wird die Mannheimer Schule nur mit einer Symphonie Holzbauers repräsentiert. Berlin ist vertreten mit Friedrich dem Großen, Phil. E. Bach, den Brüdern Graun, Kirnberger und Rolle, Sachsen (Dresden und Leipzig) mit Maria Antonia, Hasse, Harrer, Hiller, Wiedner, Adam, Wien mit Leop. Hofmann (sic), Leop. Mozart und Wagenseil. Daneben erscheinen noch, schwer zu gruppieren, Abel, Georg Benda, G. F. Müller, Rodewald und Umstadt. Unsere Prüfung hatte sich darauf zu erstrecken, ob diese Symphonien den klassischen Stil vorbilden und damit den Mannheimern zur Seite gestellt werden können. Von diesem Standpunkt aus sind die interessantesten Symphonien dieser Sammlung die von Georg Benda, Leop. Hoffmann und Kirnberger (je eine) und drei Symphonien von Wagenseil; alle diese Symphonien sind mit Ausnahme der Hoffmannschen dreisätzig; die Hoffmannsche hat Zahl und Ordnung der Sätze der klassischen Symphonie: Moderato, Andantino, Minuetto alternativo, Allegro assai. Diese Symphonie ist es auch, die am stärksten den Einfluß Mannheims verspüren läßt. Georg Benda zeigt im langsamen Satz seiner Symphonie Tiefe individuellen Fühlens; in den raschen Sätzen fehlt es nicht an kleinen Partien, welche in der intimen Mannheimer Art konzipiert sind. Der philiströse Theoretiker Kirnberger gibt sich in seiner Symphonie, namentlich im Andante, recht einfach und gefällig. Die drei Symphonien Wagenseils, auch diejenige Leopold Mozarts tragen noch am deutlichsten Züge der italienischen Opernsymphonie und haben nichts von der Intimität des Ausdrucks, die in allererster Linie für den modernen Stil charakteristisch ist. Was sonst in dieser Sammlung an Symphonien enthalten ist, zeigt entweder ein Festhalten an alten Idealen oder ein mehr oder weniger deutliches Hinneigen zu fortschrittlichem musikalischem Fühlen (Abel, Wiedner); als Repräsentant der älteren Symphonie

[1] Die erste Mitteilung über die ersten vier Stücke dieser periodischen Sammlung brachte Marpurg (Beyträge IV, 247).

verdient der Leipziger Thomaskantor Gottlob Harrer hervorgehoben zu werden, der bereits 1755 starb;[1] eine Es-dur-Symphonie in Hillers Sammlung und weitere zwanzig Symphonien (Leipzig, Stadtbibliothek, in Part.) dieses Komponisten, der seine im April 1755 erfolgte Ernennung[2] zum sächsischen „Kammerkompositeur“ vermutlich Hasse zu verdanken hat, charakterisieren ihren Schöpfer als einen Anhänger der italienischen Oper Dresdens und interessieren nur gelegentlich durch gewählte Instrumentation.

Unsere Darstellung hat des öfteren von *Sonatenform* gesprochen, ohne diese selbst prägnant zu definieren; wir haben verschiedentlich diesen Begriff der Sonatenform streifen müssen, da ja die Geschichte der Sonatenform mit der Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik überhaupt parallel geht; waren doch für einige Zeit die Begriffe Sonate und Symphonie synonym. Die spezielle Geschichte der Sonatenform darf mit derjenigen des „zweiten Themas“ identifiziert werden, da das zweite Thema als Kontrastelement der eigentlich formgebende Faktor ist. Aber der Begriff „zweites Thema“ ist binär; sowohl „Thema“ als „zweites Thema“ haben ihre spezielle Entwicklungsgeschichte. Mit Unrecht hat man den Ausbau der Sonatenform im Gebiet der Klaviersonate gesucht; die große Divergenz diesbezüglicher Studien in ihren Resultaten beweist am besten, wie unbrauchbar dieses Operationsfeld ist; wir haben verschiedentlich darauf hingewiesen, wie vielmehr auf dem Gebiete der Tanztypen und Triosonaten das Gestaltungsvermögen entwickelt worden ist. Da jedoch sicherlich die Orchestermusik der Klaviermusik manche Anregung verdankt, sei auch dieses Kapitel der Musikgeschichte für unsere Darstellung herangezogen. Vorausgeschickt seien jedoch einige resumierende Ideen über Sonatenform und zweites Thema.

Unter Sonatenform, welche wir heute für die ersten Allegrosätze zyklischer Kompositionen fordern (Suite und Serenade ausgenommen), verstehen wir diejenige Form, welche einem (breit ausgeführten) Hauptthema nach der Modulation in die Dominante (Parallele) ein im Charakter verschiedenes zweites Thema gegenüberstellt. In der Tonart dieses zweiten Themas kommt der Satz mit einem oft breit angelegten Schluß zur Beendigung seines ersten Teils, der (in seiner Totalität) wiederholt wird. Auf diese „Reprise“ folgt die Durchführung, eine Partie, welche, bei Vermeidung der Haupttonart die Motive der beiden Themen frei verarbeitet. Nach erfolgter Rückmodulation in die Haupttonart kehren beide Themen wieder, auch das zweite in der Haupttonart; (eventuell vorhandene) epilogisierende Schlußanhänge zum zweiten Thema, welche analog denen des ersten Teils gebildet werden, führen zu einem Totalschluß (in der Haupttonart). — Zur Entwicklungs-

[1] Eitners Angabe im Quellen-Lexikon bedarf der Korrektur. Harrer starb in Leipzig am 10. Juli 1755 (Nützliche Nachrichten, Leipzig 1755, p. 559).

[2] Dresden, Staatsarchiv; loc. 907, vol. III. Bl. 262.

geschichte des Themabegriffs sei hier soviel erwähnt: Das Thema des Ricercar wanderte durch alle Stimmen und baute so das Ganze auf; jedoch war die Imitation nicht thematisch konstitutiv; überhaupt ist der Name „Thema“ hier unzutreffend; vielmehr war das Thema ein kurzes Motiv. Begründet war die Technik des Ricercars durch die Verschiebung der Prosatexte in der zum Muster dienenden polyphonen Gesangsmusik, in welcher die Musik erst den Rhythmus schafft. Auch in der Folgezeit sieht man dieselben Melodiefragmente hervortreten, aber kein durch prägnante Motive markiertes Thema. Im Laufe des 17. Jahrhunderts hat sich dann „die instrumentale Homophonie zu freieren Formen durchgerungen, indem sie zuerst in den Solosonaten für Violine, ausgehend von dem Versuche, eine Art Fugierung in einer einzigen Stimme durchzuführen, die motivtreue Weiterspinnung und Kontrastierung fand [1] . . . . .“ „So entstand mittels absichtlicher Kontrastierung der als Thema im alten Fugensinne gemeinten Motive durch im Charakter abstechende ganz allmählich, besonders nach Rückübertragung der neuen Art der Fortspinnung auch auf ein Ensemble von Instrumenten, der moderne Themabegriff mit seiner Vereinigung einer größeren Anzahl verschiedener Motive zu einem größeren Einheitsgebilde. Das moderne Thema ist nicht mehr nur ein Melodiefragment, sondern vielmehr eine in sich mehr oder minder abgeschlossene ganze Melodie, die aus einer ganzen Reihe einzelner Motive zusammengesetzt ist, die auch wesentlich durch die Art der Beteiligung der Begleitstimmen gegeneinander kontrastiert sind, sei es, daß wuchtigen Forteharmonien einschmeichelnde weiche Melodiephrasen mit nur angedeuteter Harmonie gegenübertreten, oder flüchtige Gänge und Läufe mit gedehnten Seufzern und dergl. wechseln, so daß dynamische Kontraste, gegensätzliche Artikulation (legato und staccato), rhythmische Mittel aller Art usw. in bunter Mischung an der Aufstellung *des* Themas beteiligt sind“. Herausgebildet wurde dieses mehrgliedrige Thema durch das italienische Konzert (Torelli, Vivaldi), durch Bachs Klavierkonzerte und vornehmlich durch die deutschen Ouvertüren. Für die Sonatenform nun verlangen wir von dem ersten Thema (im modernen Sinne), daß es ein Kernthema ist und geistig den „Kopf“ des Satzes repräsentiert; vom zweiten Thema par excellence erwarten wir hingegen, daß es in der Stimmung dem ersten direkt entgegengesetzt ist; es darf nicht so schroffe Kontraste in sich bergen, wie das erste Thema [2] und ihm gebührt zur Beschwichtigung des erregten Tons der Durchführung ein kantabler Charakter. Herausgebildet wurde das zweite Thema dadurch, daß die modulierende Schlußpartie des ersten Teiles verbreitert wurde; aber mit dieser Erweiterung der Dimensionen der beiden Teile der Liedform entstand die Notwendigkeit der Entwicklung neuen motivischen Materials.

[1] Riemann, Große Kompositionslehre I, 413 ff. „Der moderne Themabegriff“.
[2] Riemann, a. a. O. p. 444.

Der damit gegebene Pleonasmus von Motivbildungen, welcher der Dualismus der Thematik fordernden Sonatenform widerspricht, führte schließlich dazu, an Stelle immer neuen motivischen Materials ein einziges vollentwickeltes Thema prägnanten Ausdrucks einzuführen; dieses zweite Thema beschränkt sich zunächst auf einen Kontrast in Tonart, Rhythmus und Melodie. Das Prinzip des Kontrastes ist schon früh erkannt und befolgt worden. Wahl einer neuen Tonart, Differenzierungen der Dynamik (Echoeffekte) waren die ersten bescheidenen Kontrastierungsversuche, aber erst nach 1700 ist eine bewußte Tendenz der Einschaltung von Kontrastelementen bemerkbar. In den Fugati der französischen Ouvertüren sind die Trioepisoden die Träger von Stimmungsmomenten, welche gegen den Charakter der Fugierung abstechen. Den Hauptumschwung brachten aber die Berufsgeiger unter den Komponisten, welche ihr Interesse auf die Ausdrucksfähigkeit der Violine hinlenkten; diese Musiker brachten zuerst, die Mannheimer mit Johann Stamitz an der Spitze, im Geist des Instruments erfundene Violinkantilenen von Süße und Innigkeit der Empfindung. Das Intime und Herzbezwingende solcher Ideen verpflanzten diese Komponisten auf die zweiten Themen und stempelten diese damit zu eigentlichen Kontrastelementen. Die Entwicklung des zweiten Themas auf dem Gebiete der Klaviermusik zu suchen, widerspricht einerseits der historischen Entwicklung und zeigt andrerseits ein Verkennen der ästhetischen Grundlagen für ein solches. Man denke z. B. auf der einen Seite an den frigiden Ton des Cembalo, an seine Unfähigkeit ein Crescendo zu schaffen, auf der anderen Seite an den Reichtum von Modifikationen des Klangcharakters der einzelnen Violinsaiten, an die nur Streichinstrumenten so ideal zufallenden Möglichkeiten sensitiver, gegensätzlicher Artikulationen und dynamischer Finessen; auch gedenke man der reizvollen Klangwirkung, wenn das Bläsertrio hervortrat.

Versuchen wir eine kritische Registrierung der Resultate der Studien, die sich mit der Geschichte der Sonate befassen, so können wir nur die Komponisten namhaft machen, deren Sonaten für die Entwicklung der modernen Sonatenform und des modernen Stils ernstlich in Frage kommen. Ausgenommen zu werden verdient hier nur der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau, der 1695 die erste Klaviersonate publizierte.[1] Die hervorragendsten älteren Komponisten von Sonaten, welche in der Mehrzahl dieser Studien zitiert werden, sind Biber, Joh. Kuhnau, Domenico Scarlatti, Pasquini, Durante, Martini, Galuppi, Seb. Bach und des letzteren Söhne Wilh. Friedemann, Philipp Emanuel und Johann Christian. Den Sonaten Philipp Emanuel Bachs wird von den meisten Historikern das Hauptinteresse zugewandt,

---

[1] Vgl. M. D. Calvocoressi, Un prédecesseur de Jean Sébastien Bach, Johann Kuhnau. Le Guide musical 1904, No. 3—5.

jedoch widersprechen sich hier die Ansichten in auffälliger und sehr bezeichnender Weise.

Imanuel Faisst stellt [1] die Sonaten des Londoner Bach, Johann Christian, in gleiche Linie mit denen Haydns und Mozarts. In Phil. E. Bach sieht Faisst denjenigen Komponisten, der am eindringlichsten bestrebt gewesen ist, von der strengen Schreibart zur galanten überzugehen. Ein zweites Thema von charakteristisch verschiedenem Gehalt findet er frühestens in einer Sonate Leopold Mozarts, die in Haffners Oeuvres mêlées (V. Teil)[2] abgedruckt ist; diese Sonate erschien 1766, also zu einem Zeitpunkte, zu welchem der Durchbruch des modernen Stils und die Vollendung der Sonatenform längst entschieden war. In der hohen Einschätzung der Bedeutung der Sonaten des Londoner Bach berührt sich Faisst mit Riemann, welcher in Johann Christian Bach einen der wichtigsten Förderer des modernen Stils sieht.[3] Joh. Christian Bachs Klavierkonzerte sind denen Friedemanns und denen Phil. E. Bachs „an melodischem Fluß und echter Natürlichkeit entschieden überlegen und oft genug Mozart ganz merkwürdig nahestehend“. In den Symphonien (Bach nennt sie Quartette) aus der Mailänder Zeit[4] (1754—1762) zeigt Bach unverfälschte Haydnsche thematische Arbeit. „Die Sonatenform steht vollentwickelt da, und nach der Reprise folgt nicht der Vortrag des ersten Themas in anderer Tonart, sondern eine regelrechte Durchführung im besten Sinne des Wortes“. Die Studie von Max Schwarz über Joh. Christ. Bach[5] rühmt gleicherweise Bachs Vervollkommnung des Sonatenbaus, betont jedoch, daß für diesen Fortschritt der formalen Gestaltung (in Symphonien und Sonaten) der Hauptrepräsentant der Mannheimer Schule, Joh. Stamitz, Bachs Vorbild war. Wir wissen durch Michel Brenet,[6] daß Johann Stamitz in Paris 1754 als Komponist wie Violinist große Erfolge zu verzeichnen hatte; auch Joh. Chr. Bach hielt sich 1778—79 in Paris auf; jedoch werden Symphonien seiner Komposition schon 1772 im Konzert spirituel aufgeführt; es ist interessant zu beobachten, wie der Referent des

[1] Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. Ph. Em. Bach. (Caecilia, 25. Band 1848, p. 129 ff.)

[2] Nürnberg, 1760—1767. Die Sammlung enthält 72 Sonaten in 12 Heften von Adelgasser, Appel, Phil. E. Bach, Joh. Ernst Bach, Georg Benda, Binder, Buttstedt, Daube, Eberlin, Paul Fischer, Joh. Dan. Hard, Hengsberger von Engelsberg, Hertel, Hupfeld, Heinr. Phil. Johnson, Joh. Balth. Kehl, Krebs, Adolph C. Kunzen, Joh. Georg Lang, Le Roi, Matth. Georg Mann, Leopold Mozart, Joh. Gottf. Palschau, Schaffrath, Scheibe, Joh. Gottf. Seyffert, Heinr. Spitz, Stadler, Jos. Ferd. Timer, Tischer, Umstadt, Wagenseil, Joh. Ch. Walther, Const. Joseph Weber, Joh. Friedr. Wilh. Wenkel, Zach, Friedr. Wilh. Zachariae.

[3] Die Söhne Bachs, Präludien und Studien III, p. 173 ff.

[4] Burney (Tagebuch I, 64, 69) teilt mit, daß Symphonien von Bach und Abel in Italien sehr geschätzt wurden.

[5] Sammelbände der IMG. II, 401 ff.

[6] Les concerts en France sous l'ancien régime, Paris 1900, p. 222 ff.

Mercure de France (avril 1771, p. 161) bei dieser Gelegenheit an Stamitz' Symphonien erinnert.[1] Schwarz' Resumé geht dahin, daß Johann Christian Bach jedenfalls nicht das Verdienst hat, neue Formen geschaffen zu haben; aber er hat am Ausbau der Form mitgeholfen;[2] „seine dramatische Begabung hat Leben und Feuer in die Gebilde gebracht". Schwarz zitiert auch Burney,[3] welcher in Bachs Werken Kontrastwirkung prinzipiell angewandt findet; auch rühmt Burney das moderne Umschlagen der Stimmung: Bach „seldom failed, after a rapid and noisy passage to introduce one that was slow and soothing". In den drei von Riemann herausgegebenen Symphonien aus der Mailänder Zeit, die sich bald eine Stellung im Konzertleben eroberten,[4] ist dieses Umschlagen der Stimmung, oder das intim geartete singende Allegro unverkennbar; aber Johann Christian Bach war nicht der Erfinder dieser neuen Werte; das singende Allegro finden wir bei Pergolese voll entwickelt, und die planmäßige Kontrastierung war ja das Hauptcharakteristikum der Mannheimer Stilreform. Die Verwandtschaft Joh. Chr. Bachs mit Mozart ist auffällig; nur darf man nicht verschweigen, daß Bach durchweg robuster und daß seine frische, spontane Diktion zuweilen burschikos und ein wenig grob geraten ist. Mozart schätzte Bach außerordentlich hoch[5] und hat von ihm manches übernommen; er schreibt aus Mannheim (28. Februar 1778): „zu einer Übung die Arie *Non sò d'onde viene* (op. 294), die so schön von Bach komponiert ist, aus der Ursach weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich hab versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem Allem im stande bin eine Arie zu machen, die derselben von Bach garnicht gleicht. . . ."[6] Hinsichtlich der technischen Behandlung des Klaviers scheint er an die flüssige Spielweise Domenico Albertis angeknüpft zu haben. Das kecke Umspringen des Ausdrucks in seinen Symphonien erregte den bekannten Protest; in den „Hamburger Unterhaltungen"[7] kommt der Referent in mißbilligender Weise auf diese Verleugnung von Herkunft und Formwesen zu sprechen; zur Kritik lagen vor Bachs „Six Simphonies dédiées à S. A. R. Mgr. le Duc de York . . ." Oeuvre III

[1] Michel Brenet, Un fils du grand Bach à Paris, en 1778—79. (Le Guide musical 1902, p. 551 ff.); vgl. in der vorliegenden Darstellung p. 10, Anmerkung 2.

[2] Vgl. auch Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Altbayerische Monatsschrift 1900 (2—3) p. 14.

[3] A general history, IV, 483.

[4] Das Leipziger „Große Konzert" unter Hiller führte z. B. 1765 (14. März) eine Symphonie von „Sgr. Bach Milan" auf (Peiser. J. A. Hiller, Leipzig 1894, p. 19).

[5] Vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London. Wien 1867, I, 119; auch ist daran zu erinnern, daß Mozart seine erste Symphonie im August 1764 in Chelsea komponierte, unweit London, und daß ihn die Bach-Abel-Konzerte wahrscheinlich zur Komposition anregten. (Vgl. Pohl, I, 106.)

[6] Joh. Ev. Engl, Aus Leopold und des Sohnes Wolfgang Mozarts irdischem Lebensgange. Salzburg 1902, p. 12.

[7] I, 1766. 3. Stück, p. 283.

(Amsterdam, Hummel); der Referent sagt u. a.: „Man würde den Verfasser für einen Welschen halten, wenn sein Name nicht ausdrücklich dabeystünde. Die ersten Sätze sind feurig und italienisch gut. Nur scheinen uns die Wendungen öfters übereilt und hökkericht. Die mittleren Sätze sind singend und angenehm“. In den Reihen der musikalischen Vorkämpfer um Geltendmachung der Willensautonomie ist Johann Christian Bach nach den Mannheimern eine markante Persönlichkeit; dem von den Mannheimern vorgezeichneten Stil verschaffte er in Italien und vornehmlich in London Popularität. Mozart verdankt ihm — und damit den Mannheimern — mehr als irgend einem anderen Komponisten; in jüngster Zeit hat Oskar Fleischer[1] auf dieses Abhängigkeitsverhältnis von Mozart zum Londoner Bach mit Nachdruck hingewiesen. Vollkommen rückständig ist die geringschätzige Bewertung der Bachschen Werke durch Bitter;[2] derselbe Vorwurf trifft auch das jüngste Bach-Buch von Albert Schweitzer,[3] welcher der Ansicht ist, daß Johann Christian Bach das typische Geschick des Sohnes eines großen Vaters teilt; „Pour dire vrai, que la vieille souche des Bach se fût épuisée en produisant Jean Sébastien; si des fils ont été des artistes remarquables, c'est moins grâce à leur talent qu'à la solide instruction qu'ils avaient reçue de leur père“.

J. A. Shedlock sieht[4] in Phil. E. Bach denjenigen Komponisten, in dessen zahlreichen Sonaten zum ersten Male die höchste entwickelte Form für einen abgeschlossenen Satz zur Anwendung kommt. In der Verwendung der Sonatenform, wie sie durch Haydn endgültig typisch hingestellt sei, sei Phil. E. Bach der hauptsächlichste Vorläufer Haydns. Einige Phrasen und Figuren, sowie gelegentliche Anwendung von Albertischen Bässen bei Galuppi, lassen Shedlock in diesem Komponisten einen weiteren Vorläufer Haydns erkennen. Die Schreibart der Sonaten Joh. Chr. Bachs findet Shedlock „sehr frisch und angenehm“, weniger an E. Bach, als an Haydns früheren Stil erinnernd. Stil und Klaviersatz der einzigen (und wohl überhaupt ersten[5]) vierhändigen Sonate Johann Christians (Amsterdam, J. Schnitt, s. a.) erinnere an Mozart; aber die Musik sei im Vergleich zu Mozart roh (pag. 177). Hinsichtlich des Kontrastes der Themen setzt nach Shedlock der Differenzierungsprozeß schon bei Dom. Scarlatti ein und findet bei Bach eine Fortsetzung. Uns scheint Scarlattis Verdienst nicht so sehr auf formalem Gebiete zu liegen — gingen ihm doch Corelli und Abaco voraus — als vielmehr in der

---

[1] Mozart. Berlin 1900, p. 27 ff.
[2] C. Ph. E. Bach und W. F. Bach und deren Brüder. Berlin 1868, II, p. 143 ff.
[3] J. S. Bach, Le Musicien Poète. Leipzig 1905, p. 114.
[4] The Pianoforte Sonata, its origin and development. London 1896. Deutsche Übersetzung von Olga Stieglitz, Berlin 1897, welche für diese Darstellung benutzt wurde.
[5] Auch der Bückeburger Bach hat eine vierhändige Klaviersonate komponiert.

Kultivierung des galanten Stils;[1] aber auch hier waren für Domenico Scarlatti die Klaviersonaten seines Vaters und die italienische Violinmusik überhaupt vorbildlich. Scarlattis Sonaten erscheinen heute nur deshalb nicht veraltet, weil sie einen Typus in vollster Reinheit repräsentieren; wir können indes nicht Alessandro Lungo[2] beistimmen, welcher eine gewisse moderne Intimität des Ausdrucks in Scarlattis Themen konstatieren will:[3] „il chercha une forme nouvelle, il y insinua le sentiment, tantôt comique, tantôt tendre, de son âme, et il le raviva par un mécanisme hardi et gracieux en même temps. Et de cet ensemble jaîllit une personnalité artistique si marquée d'aujourd'hui — après deux siècles — elle vit encore et a même des souffles de vie nouvelle.“ Wir kommen auf Domenico Scarlatti und Phil. E. Bach noch zurück.

In der Würdigung der Sonaten Phil. E. Bachs hat Shedlock einen begeisterten Nachfolger in M. Sincero[4] gefunden; nach der Meinung dieses Historikers, der an Fétis anknüpft, gebührt der Sonate Phil. E. Bachs eine außerordentlich bedeutungsvolle Stellung in der Geschichte dieser Instrumentalgattung. Er findet sowohl in diesen Sonaten echte Entwicklung als auch Einheit durch die Beschränkung auf zwei Themen, von denen das zweite das Gegengewicht zum ersten sei; er rühmt ferner die freie und kühne Modulation, harmonische Überraschungen, enharmonische Übergänge, Themendurchbrechungen in entfernte Tonarten, reichere und moderne harmonische Technik, häufigen Wechsel von piano und forte, schöne ästhetische Kontraste und eine gewisse aristokratische Eleganz, welche den Geist der musikalischen Gesellschaft repräsentieren soll, in welcher sich Phil. E. Bach entwickelt habe. Sincero zitiert auch vermeintlich auffällige Ähnlichkeiten mit der Faktur Beethovens. Den Ausführungen Sinceros folgt auch Arthur Pougin in seiner „Courte monographie de la Sonate“.[5]

Dagegen kann Frédéric Hellouin[6] in Phil. E. Bach nicht den „créateur de l'embryon de la sonate classique“ erkennen. Er findet vielmehr Ansätze der klassischen Sonate bereits in Guillemain's Premier livre de sonates à

[1] Unter galantem Stil dürfte der von der Suitenkomposition abstammende Klavierstil, der sich von der strengeren Polyphonie des Orgelstils abwendet, zu verstehen sein. Triest (Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert, Allg. musikal. Zeitung 1801, col. 298) meint, daß die Vereinigung des kontrapunktischen Stils mit dem *Theater*stil (!) den Kammerstil ergab, „den die strengeren Grammatiker und Kirchenkomponisten spottweise die galante Schreibart nannten.“

[2] Eine Gesamtausgabe der Klavierwerke Dom. Scarlattis (im Verlag Ricordi) unter Redaktion dieses Musikgelehrten ist in Vorbereitung.

[3] Observations sur la valeur historique des compositions pour Clavecin de Dominique Scarlatti („Documents Mémoires .... “ des ersten „Congrès international d'Histoire de la musique tenue á Paris, juillet 1900“, Paris 1900, Fischbacher).

[4] La sonata di F. E. Bach, Rivista musicale, 1898, p. 677 ff.

[5] Le Ménestrel 1901, Nro. 35—37.

[6] Gossec et la musique française .... Paris 1903, p. 83 ff.

violon seul avec basse continue (1734) und bei Domenico Alberti, der 1753 in Paris gefeiert wurde; acht Klaviersonaten Albertis vom Jahre 1753, einer handschriftlichen Sammlung zugehörig,[1] sollen ausgeprägte Sonatenform tragen. Das Opus I Albertis, VIII. Sonate per Cembalo (London, Walsh)[2] weist nur embryonale Typen der Sonatenform auf; die ersten Sätze sind zweiteilig, der erste Teil wird repetiert, aber die Durchführung fehlt; in der ideellen Haltung überrascht ein moderner Anflug, sonst aber fallen nur die bekannten homogenen Akkordbrechungen — Gerber (a. L. I, col. 21) verdächtigt ihre Provenienz — für die linke Hand auf (Alberti-Bässe).

Die thematische Arbeit in Phil. E. Bachs Sonaten rühmt Otto Klauwell;[3] auch auf Bachs Gewohnheit einen mehrtaktigen Gedanken derart weiterzuspinnen, daß die Schlußtakte in ihrer metrischen Qualität umgedeutet werden, wird von diesem Historiker hingewiesen. Das Maß der üblichen Wertschätzung Bachs in Sachen des zweiten Themas hat Klauwell reduziert; er spricht den Seitensätzen — auch bei Dom. Scarlatti — einen inhaltlichen Gegensatz zum Hauptthema nicht ab, hebt jedoch hervor, daß dieser Gegensatz mehr oder weniger latent bleibe, und daß der Mangel des zweiten Themas an thematisch-periodischer Form zur Folge habe, daß sich im Vergleich zum Hauptsatz der ästhetische Eindruck des Gegensätzlichen nicht gleichberechtigt geltend machen könne.[4]

Das Resultat diesbezüglicher Untersuchungen Robert Eitners[5] besteht darin, daß die Klaviersonate erst durch Mozart die rechte Gestalt erhielt. Eitner vindiziert den Sonaten Corellis und Scarlattis geringfügige Bedeutung, große Bedeutung jedoch dem Schaffen Vivaldis, der in seiner dreisätzigen Konzertform den fugierten Satz aufgegeben und dafür freie Entwicklung und Ausspinnung des Hauptthemas aufgenommen habe. Seb. Bach, Quantz[6] und Leclair aîné seien Vivaldis Nachfolger. Der Sonate von Gius. Ant. Paganelli in Pauers Sammlung gebührt nach Eitner der Preis, nicht der Form, sondern der Themenbildung wegen, welche merklich an Mozart heranreiche. Eitner zitiert ferner eine wertvolle Sonate von Wilh. Friedemann Bach.[7]

[1] Rec. de piano no 111. (Bibl. du Conservatoire, Paris.)

[2] Exemplar in Dresden. (Mus. Ch. Ib.)

[3] Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Universalbibliothek für Musikliteratur, Köln u. Leipzig, H. vom Ende. Nr. 18—20 (ohne Jahr).

[4] Vgl. auch die maßvollen Werturteile über E. Bachs Sonaten in Karl von Bruycks Studie „Die Entwicklung der Klaviermusik von Bach bis Schumann", (Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge. Leipzig 1879. Erste Serie p. 96.)

[5] Die Sonate. Vorstudien zur Entstehung der Form. M. f. M. 1888, Nr. 11; der Studie liegt die Pauersche Sammlg. „Alte Meister" zugrunde.

[6] Vgl. dessen Autobiographie bei Marpurg, Beyträge I, 205.

[7] Herausgegeb. von Hugo Wehrle in der Sammlung „Aus alten Zeiten" (Breitkopf & Härtel); die von Riemann herausgegebenen Klavierkonzerte Friedemann Bachs lassen in Friedemann B. einen Romantiker erkennen, der in der melancholisch gefärbten Sensibilität und in der Noblesse der Diktion an Schumann erinnert.

Dieses Werk, das sich besonders durch Ebenmaß der Form vor allen übrigen auszeichnen soll, rage hinweg „über die Machwerke seines Bruders Emanuel" (sic!).

Auch Michel Brenet [1] überschätzt sowohl Phil. E. Bachs Einfluß auf Haydn, als auch die moderne Ideenwelt in Bachs Sonaten; unhaltbar ist jedenfalls nach dem heutigen Stand der Wissenschaft die Behauptung, „le genie d'Emanuel prit une allure toute différente de celle des maîtres allemands de l'école précédente, allure essentiellement libre et dégagée des formules et qui fut l'aurore du style musical moderne".

Wie wir gesehen haben, erstreckt sich die Wertschätzung der Sonaten Phil. E. Bachs auf eine ganze Skala. Während die Mehrzahl der Historiker begeisterte Fürsprecher dieser Sonaten sind, rühmen andere, Faisst, Klauwell, in erster Linie den formalen Ausbau, Eitner schließlich nennt diese Sonaten Machwerke. Nehmen wir selbst zu Phil. E. Bach Stellung.

In den frühesten Sammlungen seiner Sonaten, Sei Sonate per Cembalo 1742, Württemberg Sonaten 1745, ist die Sonatenform noch embryonal; der zweite Teil des Satzes beginnt zumeist mit der Transposition des Hauptthemas, die Durchführung ist nur schwach angedeutet, und das zweite Thema ist noch nicht der Träger des gedanklichen Kontrastelements; es kontrastiert rein melodisch, aber nicht in der Stimmung; in den späteren Sammlungen hingegen „Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen" 1760 und in den 18 Sonaten der Sammlungen von 1779—1787 ist in einzelnen Fällen den Prinzipien der Sonatenform vollkommen entsprochen. Phil. E. Bach war in keiner Hinsicht ein absoluter Neuerer; er war weder der erste, der die Anzahl der Sätze der Klaviersätze auf drei beschränkte, noch hat er das moderne, mehrgliedrige Thema erfunden; die Erschaffung des idealen zweiten Themas, das gedanklich gegen das erste kontrastiert, steht ebensowenig auf seinem Konto, wie der Ausbau der Form. Dreisätzige Klaviersonaten vor Phil. E. Bach schrieb bereits Pasquini, dessen Bedeutung bisher vielfach unterschätzt wurde; Shedlock [2] betont sehr richtig, daß Pasquini älter war als Kuhnau, und daß Kuhnau von Pasquini beeinflußt sein dürfte, obwohl Kuhnaus sämtliche Klaviersonaten vor 1700 erschienen, diejenigen Pasquinis aber erst 1703—04.

Vor Phil. E. Bach vollzog sich ferner, wie schon oben breiter ausgeführt wurde, der Umschwung in der Themakonstruktion in den Tutti der italienischen Violinkonzerte, in den Graves und freigeformten Allegros der französischen Ouvertüre und in den Triosonaten, in denen die Homophonie die Oberhand gewann; ferner hatten die Mannheimer und die von uns erwähnten Vordermänner die bis zu diesem Zeitpunkte embryonal gebliebene Sonaten-

[1] Histoire de la symphonie à orchestre jusqu'à Beethoven, Paris 1882.
[2] A. a. O. p. 61.

form durch Einschaltung der thematischen Arbeit der Durchführung, und durch Einführung eines intimen zweiten Themas ausgebildet, bevor Phil. E. Bach sich vollkommen entwickelt hatte und mit seinen späteren Sonaten den Mannheimer Symphonien und Triosonaten gleichwertige Typen gegenüberstellte. Sicherlich sind aber die Fortschritte in der formalen Gestaltung nicht das Ausschlaggebende für die kritische Wertung; es handelt sich in erster Linie darum, wie weit es Phil. E. Bach gelungen ist, den modernen Stil mit zu erschaffen; da muß hervorgehoben werden, daß sich Bach durchaus nicht gleichwertig gegeben hat: in seinen letzten Sonaten stehen neben voll entwickelten Typen der Sonatenform noch embryonale, eine Erscheinung, die auch noch bei Mozart und Beethoven zu konstatieren ist; freilich sind diese Typen solche, denen Lebensfähigkeit auch heute nicht abgesprochen werden kann. Welche Komponisten den jungen Phil. E. Bach beeinflußt haben, kann nicht zweifelhaft sein; daß er Kuhnaus, seines Vaters Amtsvorgängers, „Biblische Historien" kennen lernte, ist ohne weiteres anzunehmen; ferner wird sein Vater nicht versäumt haben, den Schüler in die moderne Ideenwelt der Ouvertüren Joh. Fr. Faschs und Christoph Försters einzuführen, wenn er auch in seinen eigenen Arbeiten diesen Stil nicht pflegte; auch ist Kuhnaus Schüler, Christoph Graupner, zu nennen, oben bereits als fortschrittlicher Symphoniker erwähnt, der sich 1722 um das Thomaskantorat bewarb, aber aus Ehrerbietung gegen Seb. Bach vor diesem zurücktrat; es ist nicht ausgeschlossen, daß Phil. E. Bach Graupners Klaviersonaten von 1718—1726 kennen gelernt und ihre auffallend entwickelte Faktur verwertet hat. In Berlin als Cembalist Friedrich des Großen hat Phil. E. Bach sein bisheriges Können zweifellos nicht vertiefen können; Nicolais Mitteilung,[1] Emanuel Bach habe sich „in Absicht der Form mannigfaltig" nach Quanz gebildet, dessen Konzerte, von Friedrich dem Großen vorgetragen, Bach akkompagnieren mußte, wird im Hinblick auf die Freundschaft, welche Quanz mit Nicolai verband, erklärlich und unverbindlich. Ganz irrig ist jedenfalls die Behauptung Sinceros (siehe oben), Phil. E. Bachs Sonaten atmeten eine gewisse aristokratische Eleganz und den Geist der Berliner Musiksalons der Friderizianischen Zeit. Diese Behauptung hat nur eine Berechtigung im ironischen Sinne. Wenn man sich auf Grund des reichlich vorhandenen Materials ein Bild gemacht hat von dem musikalischen Berlin um 1750 und insbesondere von den musikalischen Abenden im königlichen Schlosse, dann versteht man ohne weiteres, warum Phil. E. Bach 1767 um den Abschied, der ihm ungern zugebilligt wurde, bat. Bach floh nach Hamburg vor dem Berliner Banausentum mit seiner philiströsen Gründlichkeit und gegenseitigen Beräucherei, vor den neidischen Zänkereien zwischen Quanz, Marpurg und

[1] Anekdoten von König Friedrich II. von Preußen. Berlin und Stettin 1792, 6. Heft, p. 152.

Kirnberger und vor allem vor der Lethargie, die über Friedrich des Großen Musikabenden selbst lag. Über den musikalischen Geist Berlins dieser Zeit wird sich die biographische Skizze der Brüder Graun ausführlicher verbreiten. Unzutreffend ist gleicherweise die Behauptung Shedlocks,[1] daß der italienische Geschmack, welcher die Musik am preußischen Hofe beherrschte, zweifellos erheblich auf Bach und sicherlich zu seinem Besten gewirkt habe. „Der strenge Kontrapunkt der norddeutschen Schule und die süße Melodik des sonnigen Süden (?) verbanden sich mit glücklichem Erfolge." Unzutreffend ist diese Behauptung insofern, als von einem „italienischen Geschmack" am preußischen Hofe nur im Hinblick auf die Oper Grauns, Hasses und Agricolas die Rede sein kann; die Berliner absolute Instrumentalmusik hat spezifisch italienische Züge nicht aufzuweisen; vielmehr hat sich die Berliner Schule, beeinflußt durch Theoretiker wie Marpurg, Kirnberger, Nichelmann, Quanz, am längsten gegen Einflüsse von außen gesträubt; sie hat am längsten ein vermeintliches Ideal der Stileinheit hochzuhalten versucht und beispielsweise in der neuen Mannheimer Art nur Komik und Tändelei gesehen. Erst mit Reichardt, der in Gluck sein Vorbild sah, nimmt die Physiognomie des musikalischen Berlin allmählich ein modernes Gepräge an.

Wertet man den gedanklichen Gehalt der Sonaten Phil. E. Bachs, so muß man ohne Umschweife gestehen, daß die Kultivierung des galanten Stils keineswegs hervorragend ist; vor allem aber war sie nicht sein geistiges Eigentum; er hatte stattliche Vordermänner in Couperin, Scarlatti und Rameau. Scarlatti hat in den in Liedform stehenden Essercizi per Gravicemhalo „Stil und Technik der Klaviermusik von der bis dahin immer noch fühlbaren Gemeinschaft mit der Orgelkunst" befreit.[2] Couperin half an diesem Umbildungsprozeß mit, ging aber von der Lautenkomposition aus und konnte sich nicht hinreichend von dem ornamentalen Aufputz freimachen; Rameaus historische Tat endlich besteht darin, den massigen Klaviersatz auf ein Überwiegen der Zweistimmigkeit reduziert zu haben;[3] außer diesen Vordermännern Phil. E. Bachs kommen für die Entwicklung des modernen Klavierstils auch Zeitgenossen in Frage; da sind die wichtigsten Friedemann und Johann Christian Bach. Wenn in unseren Tagen umfassendere Neudrucke von Rameau, Couperin, Scarlatti veranstaltet werden, wenn Clementi an Scarlatti anknüpfte, und wenn unsere Pianisten von älterer Klaviermusik Scarlatti bevorzugen, so beweisen alle diese Erscheinungen, daß uns Scarlattis kecker Ideenwurf sympathischer ist, als Phil. E. Bachs steife und stereotype Ausdrucksweise. Schon zu Lebzeiten ist Phil. E. Bach überschätzt worden; Reichardt[4]

[1] A. a. O. p. 63.

[2] Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, p. 419 ff.

[3] Riemann, Rameau als Klavierpädagoge (1889), Präludien und Studien II, p. 71 ff.

[4] Musikal. Kunstmagazin, Berlin 1782, 1. Stück. p. 24; auch Allg. musikal. Zeitung 1814, col. 28 ff.

und die Allgem. musikalische Zeitung[1] wetteifern miteinander in Lobhymnen auf den Hamburger Musikdirektor und werden nicht müde, Haydns und Mozarts kindlich warme Befürwortung der Klavierwerke des Hamburgers zur Bekräftigung ihrer Behauptungen heranzuziehen.[2] Es ist nicht angängig, die bekannten Äußerungen jener beiden Wiener Klassiker über Phil. E. Bach zur Anekdote zu stempeln, und man wird andrerseits in den Angaben eines von Shedlock[3] zitierten englischen Aufsatzes, welcher behauptet, Haydns op. 13 und 14 seien ausdrücklich verfaßt, um Phil. E. Bach lächerlich zu machen, eine Mystifikation erblicken müssen (vgl. Pohl, Haydn I, 138); aber die Anregungen, die Haydn und Mozart vielleicht dem Hamburger zu verdanken haben, liegen in erster Linie im Gebiet der Technik des Klaviersatzes; die geistige Welt der Sonaten Phil. Emanuels[4] hat die Wiener nicht befruchten können. Bei der leichten Zugänglichkeit des Materials bleibt es unverständlich, wie man in Phil. E. Bach ein Genie sehen und ihm in der Reihe der Vorgänger Haydns und Mozarts die höchste Stellung anweisen konnte. In neuerer Zeit ist in der Überschätzung der Sonaten E. Bachs dessen Biograph Bitter am weitesten gegangen; aber selbst Spitta[5] teilt die gekennzeichnete irrige Auffassung; auch noch die neuesten gründlicheren Studien, so die von Amintore Galli[6], W. Henry Hadow[7] und D. Gregory Mason[8] sehen in Phil. E. Bach den hervorragendsten Pionier des modernen Instrumentalstils, oder seinen Schöpfer überhaupt. Am fortschrittlichsten zeigt sich Albert Schweitzer,[9] der Phil. E. Bach keinen großen Komponisten, sondern nur ein Talent nennt.

---

[1] 1801, col. 299 ff.

[2] In Wien waren die Meinungen über den Wert der Kompositionen des Hamburger Bach sehr geteilt (vgl. Nikolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin und Stettin 1784. IV. Band p. 556).

[3] A. a. O. p. 85; der anonyme Artikel erschien im European Magazine, october 1784; vgl. auch Bitter, E. und F. Bach und deren Brüder. Berlin 1868; II, 107.

[4] Man vergesse auch nicht Bachs Meinung über den neuen Stil; er sagt in der Autobiographie (Nohl, Musikerbriefe, Leipzig 1867, p. 60): „Von allem dem, was besonders in Dresden und Berlin zu hören war, brauche ich nicht viel Worte zu machen, wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der akkuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfing, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, *wovon ich nach meinem Empfinden befürchte*, daß sie gewissermaßen schon viel verloren habe. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen Männern, „daß das *itzt so beliebte Komische* hieran den größten Anteil habe". Als den „itztlebenden größten Meister im Komischen" nennt er Galuppi; vgl. auch Lessing, Kollektaneen zur Literatur (Lachmann-Ausgabe, Berlin 1838—40, XI, p. 345).

[5] Zur Musik. Berlin 1892, p. 168.

[6] Estetica della musica, Torino 1900, p. 910.

[7] The Viennese period (Oxford history of Music, vol. V) Oxford 1904.

[8] Beethoven and his forerunners. New York 1904.

[9] J. S. Bach, Le Musicien-Poète. Leipzig 1905, p. 161; nur läßt er mit Bach die Technik des modernen Klaviersatzes beginnen (p. 114).

Befremdend und unbehaglich wirken in Phil. E. Bachs Klavierkompositionen die Dürftigkeit des Satzes, die Fülle von Halbschlüssen und die typischen Manieren der Melodieauszierung. [1] Hat man sich mit einem gut Teil Selbstentäußerung an die Dürftigkeit des Klaviersatzes gewöhnt, so wird man allerdings in seiner Melodik, hauptsächlich aber in seiner Harmonik Feinheiten finden, denen man sich nicht verschließen kann; dann versteht man allerdings, wie Riemann hervorhebt, warum die Zeitgenossen ihn hochschätzten; aber man begreift auch die feine Kritik in dem Mozartschen Ausspruch: „Freilich, was er macht, damit kämen wir nicht aus; aber wie ers macht, darin kommt ihm keiner gleich". An den dünnen Klaviersatz wird man sich gewöhnen und annehmen müssen, daß es sich um eine Geschmacksrichtung handelte, welche das Harmonische zugunsten der Sangbarkeit der melodischen Linie vernachlässigt. Eine Auslassung Phil. E. Bachs in der Autobiographie (Burney): „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren (vor 1773) dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier ohngeachtet des Mangels an Aushaltung soviel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht gar so leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will", läßt erkennen, daß eine nachträgliche harmonische Ausfüllung stilwidrig wäre. Diese Ansicht wird bekräftigt durch die „Nachricht", welche Breitkopf 1762 der von Hiller für Klavier arrangierten Sammlung von Symphonien „Raccolta...." (vgl. oben, Seite 73) mit auf den Weg gibt. Die Sammlung enthält neben den arrangierten Symphonien auch Originalkompositionen für das Cembalo. Der Nachricht entnehmen wir: „dem einen werden die *Symphonien* zu leicht, dem andern zu schwer, diesem zu voll, jenem zu leer usw. erschienen haben. Dieses Urteil ließ sich voraussehen und man gesteht gern, daß die verschiedenen Grade der Fähigkeit, die man sich bey den Liebhabern notwendig vorstellen mußte, einen Einfluß auf die Arbeit selbst gehabt, und sie bisweilen wankend und ungleich gemacht haben. Man hat nicht alle harmonischen Ausfüllungen dem Vorsatze, leicht zu seyn, aufopfern dürfen; doch hat man es an verschiedenen Orten der Willkühr und der Geschicklichkeit des Spielers überlassen, eine leicht zu findende Mittelstimme darzu zu nehmen; oder kann zur Ausfüllung sich eine von den Mittelstimmen auf eine Violine darzu accompagnieren lassen, zu welchem Ende man bey dem Verleger dieser *Symphonien* alle zugehörigen Stimmen in Abschrift erhalten kann". Dieses Avertissement betont nur die harmonische Ausfüllung bei den Symphonien, also bei denjenigen Werken, deren originale Fassung kompakter ist, als die der Originalwerke für Klavier. Bei aller Anerkennung der musikalischen Intelligenz des Dilettantentums des 18. Jahrhunderts und trotz der Erwägung,

---

[1] Riemann, Die Söhne Bachs, Präludien und Studien III, p. 173 ff.

daß die harmonische Ausfüllung keine erheblichen Schwierigkeiten machen konnte, darf man doch annehmen, daß die praktischen Resultate zuweilen sehr fragwürdig gewesen sein müssen; man wird also oft ohne harmonische Supplemente gespielt haben; der Effekt konnte nicht überraschen, da das Ohr an die Dürftigkeit des Klanges gewöhnt war; möglicherweise war der Effekt, zumal in Hinsicht auf die Klangqualitäten des Klavichords, nicht von jener Sterilität, welche unser verwöhntes Ohr verletzt. [1]

Die originellen harmonischen Einfälle sind auch das einzige, was an E. Bachs zwölf Symphonien vom Jahre 1776 — von denen Espagne drei im Jahre 1860 in der Edition Peters herausgab — fesseln kann. [2] Daß die einzelnen Sätze ineinander überlaufen, findet sich in vielen italienischen Opernsymphonien (was freilich hier nicht maßgebend wäre) und auch schon bei dem Senior der Mannheimer, Franz Xaver Richter. Die breite Würdigung, welche Amint. Galli dem symphonischen Schaffen Bachs widmet, [3] wird dann verständlich, wenn Galli mitteilt (p. 910), daß er von „Stamitz seniore" keine Symphonie habe untersuchen können. In einem G-dur-Trio [4] vom Jahre 1754 [5] ist der Reichtum blühender Melodik ganz überraschend, die Diktion ist intim und mit einfachen Mitteln zu wirkungsvollen Steigerungen des Ausdrucks gestaltet. Der zweite Satz kündet seelisches Leid in modernen Wendungen, die mit dem Totalbild dieses Künstlers nicht vereinbar sind; nur der kurzatmige letzte Satz mit den stereotypen Halbschlüssen erinnert an Schule und Konvention; auch in zwei, von Riemann herausgegebenen [6] Quartetten überraschen die Frische der thematischen Erfindung und das sichere Erfassen des Stils. Daß aber diese Quartette und Symphonien später (1773) erschienen, als die ersten Quartette und Symphonien Haydns und vor allem später als die Hauptleistungen der Mannheimer Schule, bestimmt in entscheidender Weise ihre Stellung für die Entwicklung des modernen Instrumentalstils und für den Ausbau der Sonatenform.

Was Phil. E. Bach abging, besaßen die Brüder Wilhelm Friedemann und Johann Christian; [7] in der Geschichte der modernen Instrumentalmusik

---

[1] Vgl. hierzu noch E. F. Baumgarten, Über harmonische Ausfüllung älterer Klaviermusik, hauptsächlich bei Phil. E. Bach (Allg. musikal. Zeitg. 1870, p. 185 ff.); Arnold Schering, Zweistimmiger Klaviersatz bei Bach und Händel, Neue Zeitschrift für Musik, Band 99, p. 533 ff.; Max Seiffert, Cembalo oder moderner Flügel, Caecilia (Haag) LXI Nr. 2.

[2] H. Kretzschmar, welcher irrtümlich von vier durch Espagne herausgegebenen Symphonien spricht (Führer, 3. Aufl. I, 1, p. 29), findet die Hauptsätze ziemlich inhaltlos.

[3] Estetica della musica, Torino 1900, p. 912.

[4] Riemann, Neuausgabe in der Sammlung Collegium musicum, 1. Serie Nr. 16. (Wotquennes Thematisches Verzeichnis, Nr. 157); vorher schon von Albert Fuchs bei M. Brockhaus herausgegeben.

[5] Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Philipp Em. Bach, Hamburg 1790, p. 38.

[6] Beyer & Söhne, Langensalza.

[7] Der Dichter Fr. W. Zachariae feiert in seinem Gedicht „Die Tageszeiten" 1756 ‚Bach und seine melodischen Söhne".

sind diese beiden Künstler auch vom psychologischen Standpunkte aus charakteristische Typen. Für die Werke der neuen subjektiven Musik war ein seelisches Erlebnis die prima ratio, und von den Repräsentanten dieser neuen Kunst verlangte man Persönlichkeit und Emanzipation von der Überlieferung. Diese beiden Bach haben sich am weitesten (unter ihren Brüdern) von den Anschauungen und Gewohnheiten des Vaterhauses entfernt. Für das stille Sichselbstbescheiden an der Orgel, für regelmäßige kompositorische Arbeit hatten sie keinen ausgeprägten Sinn; [1] mit dieser innerlichen Lossagung ging auch eine äußerliche: beide sind in die Welt hinausgezogen. Johann Christian war der erste aus der großen Familie, der im Ausland lebte (Mailand, London), und er war der erste Bach, der Opern schrieb. Auch Wilhelm Friedemann hat eine Priorität: er ist wohl der erste seines Geschlechts, welchen der unselige künstlerische Wandertrieb im großen Stile erfaßte; es ist bekannt, daß er sich „individuell auslebte“ und verkam. Daß es so kam, hat vielleicht einen tieferen Grund; er gab sich, wenn auch ein Kind seiner Zeit,[2] in seinen Werken individuell. Das aber haben die Zeitgenossen nicht verstanden und ihm Anerkennung versagt.[3] In dem Mangel an Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit liegt der hauptsächlichste Grund, daß dieser begabteste unter den Söhnen Bachs, der Liebling des Vaters, wenig schrieb, und daß er in seiner Lebensführung von Stufe zu Stufe sank; für diesen Künstler mag die Einsicht schmerzlich genug gewesen sein, daß sein Hamburger Bruder, dessen Werke er mit dem Kunstfamilienausdruck „artige Sächelchen“ abtat,[4] ein weit und breit geschätzter Musiker wurde, indem er dem Geschmack der Dilettanten in erster Linie huldigte, und daß sein Bruder Johann Christian, der Bewunderer der schönen Ballerine Colomba Beccari, ein gefeierter Mann wurde, indem er ins italienische Lager überging.[5]

[1] Vgl. Allg. musikal. Zeitung 1878, col. 553.

[2] Vgl. Chrysander, Händel III, p. 81.

[3] Vgl. Forkels Almanach auf 1784, p. 202: „Noch in Dresden wollte er (Friedemann B.) 6 Sonaten fürs Klavier herausgeben, und machte zum Anfang und gleichsam zur Probe erst eine einzelne bekannt. Aber niemand wollte sie kaufen, weil sie niemand spielen konnte. Späterhin wollte er sich sogar nach dem Geschmack des Publikums bequemen, und kündigte ein Dutzend Polonaisen fürs Klavier an, aber es wollte wieder nicht gehen .... Das traurigste hiebei ist, daß solche Unfälle junge Künstler von vorzüglichen Talenten notwendig abschrecken müssen, nach der Erwerbung superiorer Geschicklichkeit zu streben, da sie auf solche Weise täglich vor Augen sehen, daß die hochgeschriebene Kunst hungert und bei weitem das Glück nicht macht, welches einer alltäglichen Geschicklichkeit zuteil wird.“

[4] Musikal. Almanach, herausgegeben von Joh. Fr. Reichardt. Berlin 1796.

[5] Vgl. Forkels Almanach auf 1783, p. 150: „Als ein Mann von Weltkenntnis hat er geglaubt, in seinen musikalischen Arbeiten von der seiner Familie eigenen musikalischen Bahn abgehen zu müssen. Er hat also eine ziemlich allgemein betretene Straße erwählt und dadurch sich zwar des echten großen Bachischen Geistes verlustig, auf einer anderen Seite aber anderer Vorteile teilhaftig gemacht.“

Für unsre Zwecke ist die Feststellung maßgebend, daß von der Revolution in Dingen des musikalischen Geschmacks auch diejenige Gruppe von Musikern ergriffen wird, deren hervorragendste Erscheinung zugleich der am höchsten stehende Repräsentant des alten Geschmacks war; das Feldgeschrei der Mannheimer Symphoniker, Befreiung von der Autorität der Alten, fand in den Herzen vieler Musiker ein Echo. Die Familie Bach stellt in die Reihe dieser Sezessionisten Friedemann und Johann Christian. Der Romantiker Friedemann hat keinen nennenswerten Einfluß ausgeübt, aber der Mailänder Bach hat, wie Riemann überzeugend begründet, [1] „durch seinen Übergang ins italienische Lager die große Brücke von Bach zu Beethoven schlagen helfen“; wir haben oben sein Verdienst eingehender gewürdigt.

Zum Beschluß dieses Überblicks erinnern wir uns, daß für die Entwicklung der Instrumentalformen alle Gattungen von Instrumentalstücken in Frage kommen, Tanzstücke, Kanzonen, Suiten, Triosonaten, Solosonaten, französische Ouvertüre, neapolitanische Symphonie, Concerto grosso; an der Entwicklung des Stils hingegen fanden wir in erster Linie Suiten und Triosonaten beteiligt; Stilarten der Instrumentalmusik konnten wir nur zwei normieren: den Corelli-Abaco-Stil, der in demjenigen Bachs und der ihm Nahestehenden eine Parallelerscheinung findet, und den modernen Instrumentalstil der Mannheimer Vorklassiker Richter, Stamitz, Filtz. Von einem markanten italienischen Instrumentalstil, der an den Namen Scarlatti anknüpfte, kann wegen des Mangels an innerer Einheitlichkeit keine Rede sein.

Die folgenden Abschnitte unsrer Darstellung werden untersuchen, wie weit sich Hasse und die Brüder Graun um den Ausbau der Symphoniesätze bemühten, und ob ihnen ein Anteil an der Wandlung des Stils zuzuschreiben ist.

---

[1] Die Söhne Bachs, Präludien und Studien III, p. 181.ff.

III. Die (französischen) Ouvertüren Hasses und der Brüder Karl Heinrich und Johann Gottlieb Graun.

In einigen Fällen leiten Hasse und Karl Heinrich Graun die Oper mit einer französischen Ouvertüre ein; ausdrücklich für die Kammer bestimmte Ouvertüren beider Komponisten haben sich mit je einer einzigen Ausnahme bei beiden Komponisten nicht auffinden lassen; jedoch steht fest, daß die Opernouvertüren auch im Konzertsaal verwendet wurden. Ausführlich auf die Entwicklungsgeschichte der Ouvertüre einzugehen, würde die dem Thema gestellten Grenzen übersteigen; in Kürze sei das Nötigste registriert.

Vom Ende des 17. bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts nahm die sogenannte französische Ouvertüre, d. h. die deutsche Orchestersuite, als selbständige Orchestermusik den ersten Rang ein. Bis vor wenigen Jahren war sie von der Musikwissenschaft ganz vergessen worden. Riemanns Studie „die französische Ouvertüre (Orchestersuite) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ [1] orientiert nicht nur gründlich über die Entstehung und Entwicklungsgeschichte dieser Instrumentaltypen, sondern gibt gleichzeitig eine Analyse einiger Ouvertüren der hervorragendsten Repräsentanten. Diese Studie, sowie die einschlägigen Artikel [2] in desselben Verfassers Musik-Lexikon (6. Auflage), in welchen die Resultate der jüngsten Forschungen Riemanns verwertet sind, dienen der folgenden Ausführung als Grundlage, was ausdrücklich konstatiert sei.

Das die Provenienz dieser Ouvertüre bezeichnende „französisch“ verdankt die Ouvertüre dem Vorgang Lullys, der in Italien *den* Typus der italienischen Sonate kennen lernte, welcher drei Teile mit Tempokontrastierung und zyklischer Anordnung aufweist; diesen Typus setzte er seinen Opern voran und ordnete lentement, vitement, lentement. Alfred Heuß findet[3] Vorläufer der französischen Ouvertüre in den venezianischen Opernsinfonien und behauptet, daß das Wesen des fugierten Stils in den Dienst einer Idee gestellt würde, wodurch die Fugierung niemals als Zweck (sic?) erschiene!

---

[1] Musikal. Wochenblatt XXX, p. 1 ff.

[2] Ouvertüre, Sonate, Suite, Symphonie und die Biographien der betreffenden Komponisten.

[3] Sammelbände der IMG. IV, p. 433, 437.

er macht gleicherweise die „Entdeckung", daß „Opernsinfonien, die für einen Hof oder aristokratische Gesellschaft berechnet und aus ihr hervorgegangen waren, von Anfang an sich einer gewählteren, kunstreicheren „Sprache" bedienen, die in unserm Falle die Anwendung der fugierten Schreibweise wäre". Ob die venezianische Symphonie völlig unabhängig auf die Lullysche Ouvertüre lossteuert, ist sehr fraglich; ferner sind wir der Meinung, daß eine Deszendenztheorie, welche Momente des äußeren Lebens, Zeitläufe im Musikstil reflektiert sehen will, zu sehr prekären Resultaten führt; im vorliegenden Falle erachten wir die Heußsche Interpretation für ein sicherlich gewinnendes Aperçu, ziehen es aber doch vor, beispielsweise in der pompösen straffen Haltung des Lentement der französischen Ouvertüre die alte romanische Freude am Rhythmus wiederzuerkennen und sehen in dieser „gespreizten Haltung" keineswegs wie Heuß (a. a. O., 418) den Reflex einer aristokratischen Gesellschaft, für welche die Werke komponiert waren; ferner wäre daran zu erinnern, daß zu der Zeit, zu welcher (1680) nach Heuß' Angaben die Venezianer mit fugierter Arbeit aufwarten — von strenger Fuge kann keine Rede sein — Lully am Ende seines Lebens stand (1687). Rousseau behauptet im Lexikon, [1] daß man sich (il n'y a pas soixante ans) nach Italien französische Ouvertüren schicken ließ, und daß er selbst mehrere italienische Opern gesehen habe, die mit einer Lullyschen Ouvertüre eingeleitet wurden. Er fügt hinzu: „C'est de quoi les Italiens ne conviennent aujourd'hui que tout a si fort changé; mais le fait ne laisse pas d'être très certain". Die These, Lullys Zusammenstellung der Ouvertüre mit den besten Ballettnummern des nachfolgenden Bühnenstücks habe den Anstoß zur Entstehung der Suite gegeben, ist gänzlich unhaltbar. Die deutsche Variationensuite besteht seit 1611 (Peurl, Schein), wie wir schon oben ausgeführt haben; seit 1650 fangen dann die Deutschen an, ihren Tanzsuiten eine Sinfonia oder Sonate als ersten Satz vorauszuschicken (J. R. Ahle, M. Rubert, Joh. Jac. Löwe [1658], D. Becker [1668], E. Reußner [1670]). Wie gleicherweise schon früher breiter ausgeführt, importiert Rosenmüller die Tanzsuite nach Italien (Venedig 1667) und hängt ihr eine italienische Sonate als ersten Satz vor. Seit 1679 mit Steffani und seit 1680 mit Kussers „Composition de musique suivant la Méthode française", bürgert sich die Form der französischen Ouvertüre als Vorspiel der Suite ein; Kusser bemüht sich „à imiter le fameux Baptiste, à suivre sa methode et à entrer dans ses manières délicates"; [2] zu Geistesschülern Lullys bekennen sich noch Scheiffelhut (1707) und Joh. Kaspar Horn (1664). Im Jahre 1693 greift Ph. H. Erlebach die Bezeichnung Ouver-

[1] Aux deux Ponts 1782, II, p. 40.
[2] Mich. Brenet, Les concerts en France sous l'ancien régime. Paris 1900, p. 106.

türe für die ganze Suite auf. Das Jahr 1695 bringt drei neue Komponisten, Muffat mit dem „Florilegium primum", Aufschnaiters „Concors Discordia" und Fischers „Journal du Printems". Georg Muffat bekennt sich in den Vorreden seines Werkes offenkundig zum Schüler Lullys, Fischer war eine zeitlang Lullys Kopist. Fischer scheint auch das Verdienst zu haben, die Ouvertüre zum ersten Male auf das Klavier übertragen zu haben; denn die zweite Partie seines „Musikal. Parnassus" (1738?) enthält eine Ouvertüre für Klavier;[1] Max Seiffert glaubt jedoch den unmittelbaren Vorgänger Bachs auf dem Gebiete der Klaviermusik nicht in Fischer, sondern in Georg Böhm zu sehen.[2] Fischer ist zur Zeit reichlich durch Neudrucke zugängig geworden.[3] Der oben erwähnte Aufschnaiter nimmt die fünfstimmige „Lullysche Manier" auf und nennt jede seiner Suiten „Serenada".[4] Muffats „Florilegium secundum", das 1698 erscheint, bringt als Kameraden Schmicorers „Jodiaci Musici . . . ." (1698). Im Jahre 1701 folgt Fuchs' „Concentus musico-instrumentalis", 1704 Kriegers „lustige Feldmusik" und 1708 gab F. E. Niedt sechs Suiten „Der deutsche Franzose" (Kopenhagen) heraus. Nachzutragen ist noch, daß sich bereits seit 1670 mit Johann Petzels „Hora Decima" eine mehrsätzige Suite herausbildet, die sich der Tanzstücke ganz entschlägt; ferner ist noch Kradenthaller zu erwähnen als einer der ersten, welcher in seinen „Diliciae musicales" der Suite eine „Sonatina" vorausschickte.

Der Höhepunkt der Leistungen — nicht die Masse der Produktion — auf dem Gebiete der französischen Ouvertüre fällt in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts; die besten Komponisten dieses Genres sind G. Ph. Telemann, Johann Friedrich Fasch und Christoph Förster.

Von Telemann besitzen wir sechs gedruckte Ouvertüren (1720 [1725]) und drei (handschriftlich erhaltene) charakteristische Ouvertüren; drei weitere Ouvertüren umfaßt seine „Musique de table". Nach seiner Autobiographie in Matthesons Ehrenpforte nahm er sich zunächst Steffani, Rosenmüller, Corelli und Caldara zum Vorbild.[5] Beim Grafen von Promnitz zu Sorau lernte er Ouvertüren von Lully und Campra kennen; er sagt selbst: „und legte mich fast ganz auf derselben Schreibart, so daß ich der Ouvertüren in zwei Jahren bis 200 zusammenbrachte". Jedoch ging Telemann

---

[1] Worauf Hohenemser hinweist (M. f. M. 1902, Nr. 9).

[2] Gesch. der Klaviermusik. Leipzig 1899, p. 224 ff.

[3] Vgl. Riemann, Lexikon.

[4] Vgl. hierzu die ausführlichen Angaben bei Nef, Zur Gesch. der Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Beihefte der IMG. V) Leipzig 1902; jedoch setzen die Nefschen Untersuchungen erst bei Rosenmüller ein.

[5] Vgl. Walthers Lexikon (1732): „Was er in den stylis der Musik getan, ist überall zur Genüge bekannt. Erst war es der Polnische, dann folgete der Französische, Kirchen-, Commun- und Opernstyl, und was sich nach dem Italienischen nennet, mit welchem er denn jetzo das mehreste zu tun hat".

bald an die Quelle selbst, nach Paris; Ernest David behauptet,[1] daß Telemann bereits 1707 nach Paris gereist sei; dies scheint den Tatsachen zu entsprechen, da Telemann von der Eisenacher Kapelle, in welche er 1708 als Konzertmeister berufen wurde, folgendes aussagt: „Ich muß dieser Kapelle, die am meisten nach französischer Art eingerichtet war, zum Ruhm nachsagen, daß sie das parisische, so sehr berühmte Opernorchester, *welches ich erst vor kurzem gehört*, übertroffen habe". Zu Michaelis 1737[2] reiste Telemann nochmals auf 8 Monate nach Paris und ließ dort neue Quartette und sechs kanonische Sonaten stechen; auch wurde sein 71. Psalm zweimal im Concert spirituel aufgeführt; dies wird bestätigt durch Michel Brenet, welcher angibt,[3] daß am 25. März 1738 eine Motette Telemanns gesungen worden wäre und hinzufügt, sie wurde „fort goûté". Auch in späteren Jahren war Telemann in Paris hoch angesehen; so wurden dem Mercure de France zufolge die Concerts spirituels vom 25., 28. März und 20. April 1751 mit einer Symphonie Telemanns eröffnet; am 1. August 1752 spielte man eine seiner Ouvertüren als Einleitung zu Pergoleses „La Serva padrona".[4] Telemann führte das von Lully Vorgezeichnete in größeren Proportionen aus. Lullys Ordnung der Sätze bestand in Lentement, Vitement, Lentement; das einleitende Lentement, welches das pointiert Rhythmische von der Pavane übernommen hat, sowie auch das Vitement werden in sich repetiert; das Vitement selbst ist keine strenge Fuge, sondern nach Art der alten imitierenden Schreibweise gesetzt; nicht immer gibt Lully seinen Ouvertüren einen pathetischen Schluß, sondern schließt zuweilen mit dem fugiert gearbeiteten Vitement. Die Trioepisoden sind ihm, wie auch Muffat und Fux unbekannt; seine fünfstimmige Manier und dieselbe Instrumentation ohne Unterschied glatt für das ganze Werk durchgeführt,[5] werden von der Mehrzahl seiner Nachfolger aufgenommen; die Ouvertüren der Zeitgenossen Lullys, der Cambert, Colasse, Lalouette, Campra, Destouches, Marais, Gilles zeigen, abgesehen von Verfeinerungen der orchestralen Farbengebung keine nennenswerten Neuerungen.[6] Dagegen bringen Rameaus Ouvertüren selbständige Trioepisoden für zwei Oboen und ein Fagott. Fuller-Maitland rühmt an Rameaus Ouvertüren im allgemeinen, daß sie „with a fast movement" einsetzen, „not of the regular *dotted type*", daß sie also

[1] La vie et les oeuvres de J. S. Bach, Paris 1882, p. 173. „Un séjour de huit mois dans cette ville contribuèrent à lui révéler tous les procédés de l'école française qu'il perfectionna et modifia par une harmonie plus nourrie et par des modulations piquantes et neuves."

[2] Mattheson, Ehrenpforte p. 366.

[3] Les concerts en France, Paris 1900. p. 197.

[4] Mercure de France, 1752 août, p. 169.

[5] Über Verwendung von Bläsern bei Lully vgl. Fétis, Revue musicale I, 269.

[6] Vgl. hierzu d'Alembert: Abhandlung über das Wachstum der Musik unter der Regierung Ludwigs des Vierzehnten (in Abt Lamberts „Gelehrte Geschichte der Regierung Ludwig XIV. Leipzig und Kopenhagen 1761, Band III, p. 9 ff.).

das scharf Pointierte zugunsten einer freieren Entfaltung des melodischen Elements aufgeben.[1] Fux läßt die Fünfstimmigkeit fallen zugunsten der Vierstimmigkeit; ganz gelegentlich tritt auch das Bläsertrio heraus. Diese Trioepisoden, die zur Genesis des zweiten Themas beigetragen haben, sind erst nach 1700 nachweisbar und das geistige Eigentum deutscher Komponisten; die eigentliche Wiege dieses Bläsertrios sind freilich die Ballettnummern der Lullyschen Oper; aber das Bläsertrio taucht nicht in den Ouvertüren Lullys selbst auf, sondern erst in der deutschen Ouvertüre, wo das Trio in den Divertissements der Fuge entscheidende Bedeutung für den formalen Bau gewinnt. Charakteristisch ist für die Bläserepisode der Kontrast zwischen Thema und Gegensatz der Tuttifigurierung;[2] die naiven, kleinen Sätzchen müssen merklich gegen die gesamte Umgebung abstechen; die Trioepisoden in Bachs C-dur-Suite z. B. sind keine selbständigen Elemente, sondern erweisen sich als ein Weiterwachsen der Schlußgebilde des Themas und des Gegensatzes. Fux' Fugen enthalten sich zuweilen aller Zwischenspiele und tragen Lullysches Gepräge; des öfteren tritt das Fugenthema gleich mit dem Gegensatz auf. Wie Rameau, so läßt auch Steffani das punktierte Wesen im Lentement teilweise fallen.[3]

Sowohl bei Telemann als auch den übrigen zeitgenössischen Ouvertürenkomponisten[4] ist zunächst das Anwachsen der Dimensionen der einzelnen Teile, als auch die Verselbständigung der Bläser bemerkenswert. Die in einem Fall bei Telemann ad libitum gestellten zwei Hörner, welche für längere Strecken verstummen, erweisen sich als Füllstimmen. Dagegen sind in den Programmouvertüren, welche neben einer „gewissen Farblosigkeit und breitgetretenen Selbstverständlichkeit" auch „eine Menge unleugbar recht geistvoller Kombinationen" enthalten, die Oboen fast durchweg von den Violinen getrennt geführt. Die „Musique de table" erinnert in der festgefügten Harmonik und in dem Hervortreten konzertierender Elemente an Bachs Suiten; in der Baßführung bekundet Telemann Vorliebe für thematische Arbeit. Die musikalische Diktion ist in der Hauptsache glatt und nicht ohne Eleganz in den Tanzstücken, aber ihr fehlt viel von jener überzeugenden Wärme des Ausdrucks, welche den Triosonaten Telemanns eigen ist, auf welche wir bereits hingewiesen haben. Zu Opernzwecken verwendet Telemann, der Studie von Curt Ottzenn[5] zufolge, sowohl die französische als die italienische Form; er gestattet sich jedoch in beiden Fällen Freiheiten. Der Ouvertüre der Oper „Sieg der Schönheit" läßt er eine Gigue

[1] The age of Bach and Handel (Oxford History of Music, vol. IV, p.307).
[2] Riemann, Große Kompositionslehre II, p. 191 ff.
[3] Vgl. Arthur Neißer, Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1785 von Ag. Steffani. Berlin 1902 (Diss.) p. 77 ff.
[4] Vgl. Riemann, Musikal. Wochenblatt 1899, p. 66 f.
[5] Telemann als Opernkomponist, Berlin 1902, p. 74.

folgen, und in dem „Concerto“ (wegen der Verwendung einer Violino Principale so genannt) zur Oper „Damon“ legt er den dritten Teil in Da Capo-Form mit einem Mittelsatz in Moll an. In der Ouvertüre zur Oper „Miriway“ werden auch zwei Hörner verlangt, welche jedoch nur di ripieno gebraucht werden.

Soweit die Literatur der französischen Ouvertüre bekannt ist, muß Johann Friedrich Fasch als ihr hervorragendster Repräsentant angesehen werden. Die Tatsache, daß Joh. Seb. Bach die Stimmen von fünf der zehn Suiten Faschs eigenhändig kopiert hat, ist für die Wertschätzung dieses Komponisten ein Moment von unzweifelhaft weittragender Bedeutung. Auf Faschs außerordentliche Leistungen im Gebiet der Triosonaten haben wir schon hingewiesen; wenn auch in jenen Trios oft mit greifbarer Deutlichkeit das tief innerliche Empfinden Faschs zum Durchbruch kommt, so steht doch im allgemeinen die geistige Ideenwelt dieser Trios noch im Bannkreis der gedankenschweren und ernsten Kunst Bachs. Dagegen kommt in Faschs Ouvertüren die moderne Stilwandlung mit frappierender Entschiedenheit zum Ausdruck. In der Übertragung strenger thematischer Arbeit auf den modernen Stil, in der Einschaltung der Durchführung, des bedeutsamsten Mittels der Erweiterung der Formen, in der Erschaffung eines modernen, komplexiven Themas von unzweifelhafter Prägnanz und Intimität des individuellen Ausdrucks, und vor allem in der Anteilnahme der Seele des Künstlers beim Schaffen, durch welche das Kunstwerk Wahrheit des Ausdrucks gewinnt und eine freie Geistestat wird, liegt die außerordentliche Bedeutung dieses reformatorischen Komponisten, auf den erstmalig hingewiesen zu haben ein besondres Verdienst Riemanns ist, wie Guido Adler hervorhebt.[1] Fasch geht in seinen Ouvertüren, in welchen Gerber die Anwendung der Blasinstrumente rühmt, von der für seine Zeitgenossen obligatorischen regulären Fuge zumeist ab. In seiner kraftvollen B-dur-Suite, deren Ouvertüre Riemann eingehend analysiert hat,[2] überrascht das echt moderne Thema, mit welchem das Presto nach der grandiosen Grandioso-Einleitung einsetzt. Zu diesem Thema gehört nicht nur eine originelle Begleitung, sondern auch eine Fortsetzung durch das Tutti. Der mit harmonischen Kühnheiten gespickte Presto-Teil bringt nach Fugenart die Wiederkehr des Hauptmotivs auf verschiedenen Tonstufen und stets in Gesellschaft freier Imitationen der Fortsetzung. Dazwischen schieben sich breite, mit selbständigen Motiven gebildete Partien. Drei Orgelpunkte mit chromatisch fortrückenden Harmonien fesseln das Interesse aufs neue und geben dem Ganzen den Charakter ungestümen Drängens, welches naive Trioepisoden zu beschwichtigen suchen. Der gesamte Presto-Teil besteht in

[1] Denkmäler d. T. in Österreich IX, 2. (Vorwort).
[2] Große Kompositionslehre I, 415 ff.

der Hauptsache aus thematischer Arbeit und hat ausgesprochenen Durchführungscharakter; der abschließende pathetische Epilog, thematisch mit dem gleichgearteten Prolog verwandt, rundet das Ganze ästhetisch befriedigend ab. Fasch kommt in seinen Ouvertüren dem symphonischen Geist sehr nahe; seine 10. Suite in G-dur[1] atmet unverfälschten Haydnschen Humor. Da erscheint es nicht überflüssig, nach dem Vorgange Riemanns nochmals darauf hinzuweisen, daß Fasch von 1721—22 das Orchester des Grafen Morzini auf Lukavec leitete, welchem Haydn von 1759 an vorstand.

Der dritte vollwertige Repräsentant der französischen Ouvertüre in ihrer reinsten Form ist Christoph Förster; seine sechs Ouvertüren, welche französische Überschriften und Vortragsbezeichnungen aufweisen, tragen lyrischen Charakter und bringen viel graziöse und liebliche Momente;[2] die Fugierung ist streng, auffällig das Heraustreten von Trioepisoden selbständiger Thematik. Divertimenti für 2 Oboen, 2 Flöten (oder 2 Hörner) mit fundamentierenden Streichern, Unisono des Streichkörpers, stetiger Wechsel des Kolorits verhüten Monotonie. Die übrigen von Riemann namhaft gemachten Ouvertürenkomponisten Johann Schneider, J. C. Wiedner, J. N. Tischer und J. D. Heinichen haben mit Telemann und Förster manches Gemeinsame, stehen aber von Fasch ganz beträchtlich ab.

Nachdem somit die Hauptvertreter der französischen Ouvertüre charakterisiert worden sind, erübrigt es sich noch, in Kürze die Anforderungen zu registrieren, welche die Kunstrichter an eine französische Ouvertüre stellten; das Material ist sehr reichhaltig. Matthesons Analyse der Ouvertüre im „Neueröffneten Orchestre“ hat in Walthers Lexikon Platz gefunden. Scheibe berichtet im 73. Stück des „Kritischen Musicus“ ausführlich über diese Gattung. Quanz' „Anweisung ....“ sagt nur weniges, ausführlicher ist Peter Schulz' Beschreibung in Sulzers „Theorie“ (1793) und Kochs Darstellung in dessen Lexikon (1802).

Mattheson (Neu eröffnetes Orchestre 1713, p. 226) zieht die französische Ouvertüre sowohl der Symphonie als auch den Konzerten vor; er findet neben der Komposition einer Orchestersuite besonders ihre präzise Ausführung bei den Franzosen, „so admirable, so unic und so ferme, daß man Nichts darüber setzen kann.“ „Die Teutschen imitieren diese Art Instrumentalsachen und geht ihnen solches besser, als den Italienern, von der Hand. Gewiß ist, daß nichts (mehr) ermunterndes mag gehört werden, als eine schöne Ouvertüre.“ Scheibe erinnert daran, daß „an jetzo (also 1740) einige Kenner der Musik die Ouvertüren als veraltete, lächerliche und unbrauchbare Stücke

[1] Diese Suite in G-dur und die oben erwähnte in B-dur finden sich im Neudruck (Part. und Stimmen) in Riemanns „Collegium musicum“.

[2] Marpurg, Legende einiger Musikheiligen, Cöln 1786, p. 313, sagt, daß Christoph Förster „unter die ersten feineren Melodisten seiner Zeit“ gehöre.

betrachten". Scheibe selbst glaubt, daß die italienische Symphonie keineswegs der Ouvertüre den Vorzug abgedrungen haben würde, wenn nicht eine „gewisse gute Meynung, die man bei uns in Deutschland von der italienischen Musik heget, die Aufnahme der Sinfonien mit befördert hätte." (!) Er will nicht sagen, daß die Symphonien, deren Schönheiten ihm wohlbekannt seien, nicht von der Würde (vulgo Wert) der Ouvertüren seien, aber bei reiferer Überlegung findet er doch die Ouvertüre „zur Abwechslung und zur Lust vollkommen geschickt". Einen schätzenswerten Wink gibt Hiller;[1] er sagt, die Ouvertüren würden immer seltener, „vielleicht weil die Komponisten sich gern die Arbeiten erleichtern wollen, oder weil die Liebhaber" [wohl auch die Komponisten] „mehr aufs Glänzende denn aufs Gründliche sehen". Koch in seinem Lexikon sagt: „Gegen das Jahr 1760 fing man an, sie immer seltener zu bearbeiten, so daß sie anjetzt (wenigstens in ihrer älteren Form) beinahe unter die veralteten Tonstücke gezählt werden kann. Unter den neueren Tonsetzern hat Mozart durch die Ouvertüre zu seiner Zauberflöte die Verachtung vollkommen gerächt, in welche diese Gattung der Eröffnungsstücke gefallen zu sein schien". Peter Schulz im Artikel „Ouvertüre" der Sulzerschen „Theorie der schönen Künste" (1793, III, p. 643) meint, daß man bei den Ouvertüren „beynah das Äußerste, was die Kunst durch die Instrumentalmusik vermag", angebracht habe. „Daher wird noch itzt (1793) die Verfertigung einer guten Ouvertüre nur für das Werk eines geübten Meisters gehalten." „Die Ouvertüren sind in den neueren Zeiten selten geworden, weil sowohl die Fuge, als die verschiedenen Tanzmelodien mehr Wissenschaft, Kenntnis und Geschmack erfordern, als der gemeine Haufe der Tonsetzer besitzt. Hierdurch ist aber der gute Vortrag, der jedes Stück von dem andern unterscheiden sollte, und zu dessen Übung die Ouvertüren sehr vorteilhaft waren, an manchem Orte sehr gefallen." In dem Artikel „Symphonie" desselben Werkes behauptet Schulz irrtümlich, daß die Schwierigkeiten, welche Komposition und Vortrag bereiten, zur leichteren Form der Symphonie geführt habe, die anfangs aus ein oder etlichen fugierten Stücken, die mit Tanzstücken von verschiedener Art abwechselten, bestand und insgemein Partie genannt wurde. Diese Darstellung Schulz' ist, wie schon früher dargelegt worden ist, falsch; die Symphonie ist ebenso alt wie die Suite, und die Umwandlung der Ouvertüre führt nicht geradenwegs zur Symphonie, sondern besteht nur in einer starken Annäherung an dieselbe; oben wurde bereits auf den symphonischen Geist in Faschs Ouvertüren hingewiesen. Koch hat treffend Schulz' Irrtum zurückgewiesen[2] mit der Begründung, daß „man nicht allein bey dieser Gattung der Tonstücke der beständigen

[1] Wöchentliche Nachrichten 1768, 14. Stück.
[2] Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik. Leipzig 1807, p. 325.

Wiederkehr der strengen Form der Fuge überdrüssig geworden sey, sondern auch, daß man bey der allmählichen Ausbildung der Sätze im freyen Stil zu fühlen angefangen habe, daß eine freyere Form solchen Eröffnungsstücken mehr Mannigfaltigkeit gewähren könne, als bloß die strengere Form der Fuge." — Soviel zur Wertschätzung der Ouvertüre seitens der Kunstkritik des 18. Jahrhunderts; über den ideellen Zusammenhang der Ouvertüre mit dem Drama orientiert ein besonderer Abschnitt. Im folgenden betrachten wir Hasses und der Brüder Graun französische Ouvertüren, schalten aber nunmehr auch die ins Detail gehenden Anforderungen ein, welche die Kunstkritik an Form und Inhalt dieser Tonstücke stellte.

Von Hasse haben sich sieben[1] französische Ouvertüren auffinden lassen, zu den Opern *Euristeo* (1732), *Irene* (1738), *Giuseppe riconosciuto* (1741), *Olimpiade* (1756), *Piramo e Tisbe* (1768) und *Ruggiero* (1771); ferner fand sich[2] eine Ouvertüre, deren Zugehörigkeit zu einer Oper nicht nachgewiesen werden konnte. Carl Heinrich Graun setzt jeder seiner braunschweigischen Opern, mit Ausnahme der Oper *Scipio Africanus*, eine französische Ouvertüre voran: *Sancio und Sinilde* (1727), *Polydorus* (1728). *Iphigenia in Aulis* (1731) und *Pharao Tubaetes* (1734);[3] in der Berliner Zeit verwendet er französische Ouvertüren nur zu den Opern *Cesare e Cleopatra* (1742), *Catone in Utica* (1744) und *Lucio Papirio* (1745); von ihm fand sich ferner eine Ouvertüre, deren Verwendung zu Opern- und Konzertzwecken nachgewiesen werden konnte.[4] Hinsichtlich der gelegentlichen Verwendung der Ouvertüren statt Symphonien begegnen wir bei Hasse und Graun keiner bewußten Tendenz. Durch Keiser in Hamburg und durch Schürmann in Braunschweig hat Hasse die französische Ouvertüre kennen gelernt; leider ist die Musik seiner ersten Oper *Antioco* (1722) verloren gegangen. Sein für Neapel geschriebenes Dramma con intermezzi *Il Tigrane* (4. November 1723) wird bereits mit einer dreisätzigen italienischen Symphonie eingeleitet. Von Hasses französischen Ouvertüren ist die interessanteste die zur Oper *Olimpiade* (Dresden 1756); wir lassen ihr eine eingehendere Analyse zuteil werden und beschränken uns für die kritische Wertschätzung der anderen auf Hervorhebung einzelner Momente.

---

[1] Hiller (Nachrichten 1768, 14. Stück) kennt außer der (französ.) Ouvertüre zur Oper „Olimpiade" nur noch eine Ouvertüre Hasses.

[2] Leipzig, Thomasschule, Stimmen.
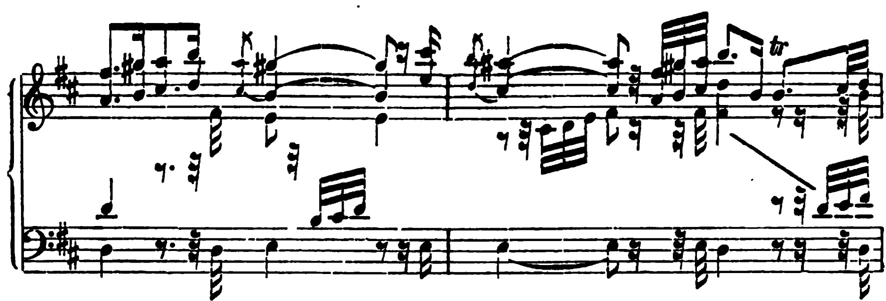
[3] Von der Musik der fünften Oper in Braunschweig „*Lo specchio della fedelta*" (= *Timareta*) ist nichts erhalten; aber wir wissen durch Karl Christian Rolle, daß dieser Oper eine (französische) Ouvertüre in D-dur vorausging (vgl. Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Ausbreitung der Musik, Berlin 1784, p. 102.)
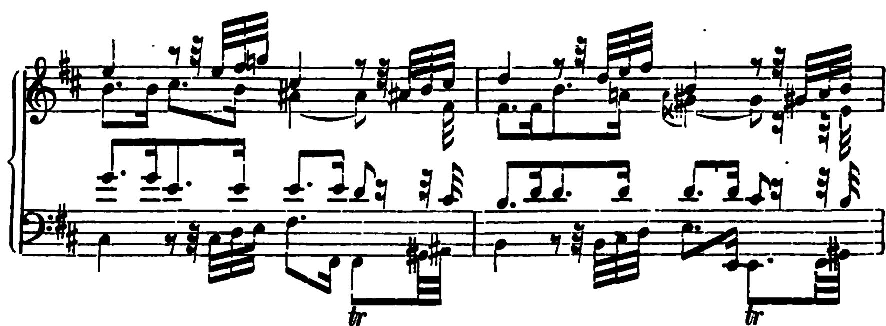
[4] Darmstadt, Stimmen (bis); vgl. den Katalog der Symphonien Karl Heinrich Grauns, Nr. 1; die Ouvertüre diente sowohl als Einleitung der Oper *Iphigenia in Aulis* (Braunschweig 1731), als auch als erster Satz einer fünfsätzigen Orchestersuite.
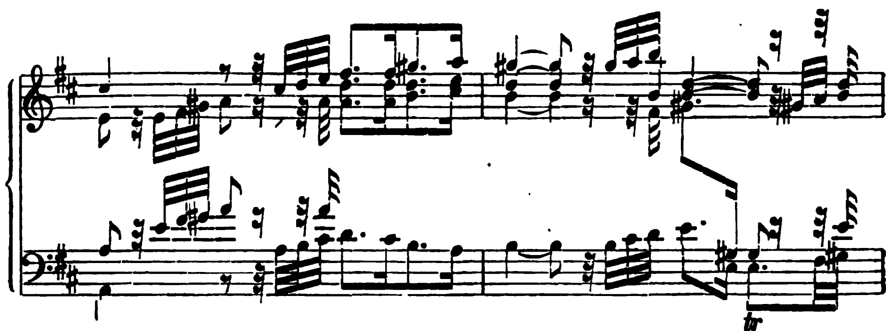
Scheibe verlangt von dem einleitenden Teil (Grave, Largo, Lento, Lentement) der französischen Ouvertüre: „Eine edle Lebhaftigkeit, ein ernsthaftes, männliches und prächtiges Wesen und überhaupt ein beständiges Feuer müssen ihn durchgehends anhaben. Hier kann kein steifes und mattes Geräusch stattfinden, keine aus allerhand zerstreuten Einfällen zusammengesetzte Melodie oder auch eine allzu künstliche und mit Mühe und Zwang verbundene Harmonie dürfen darin zum Vorschein kommen. Alles muß gleich und gleichsam in einerley Bewegung fortgehen. Die Cadenzen müssen ungezwungen und notwendig sein. Die Melodie muß unter sich selbst in einer solchen Ordnung zusammenhängen, als etwa ein in einerley Silbenmaß abgefaßtes Gedicht. Die Harmonie muß völlig und nachdrücklich seyn und der Melodie selbst einen gewissen Nachdruck geben. Zur Auszierung des Gesanges dienen insonderheit Viertelnoten mit Punkten, wie auch hin und wieder Achtelnoten mit Punkten, insgleichen einige Sechszehnteile und Zweiunddreißigteile; doch müssen diese letzteren allemal mit einer besonderen Geschicklichkeit und mit großer Überlegung angebracht werden. Die Anzahl der Takte in einem Satz darf sich nicht wohl über etliche zwanzig bis dreißig erstrecken. Er schließt insgemein in großen und kleinen Tonarten in die Quinte, und zwar entweder durch eine vollkommene oder unvollkommene basierende Cadenz. In kleinen Tonarten kann er auch in die Terz schießen.“ Nachstehend folgt die pathetische Einleitung der Ouvertüre zu „Olimpiade“, die übrigen Ouvertüren Hasses sind, was diese Einleitung anbetrifft, in Haltung und Bau von diesem Beispiel nicht wesentlich verschieden:
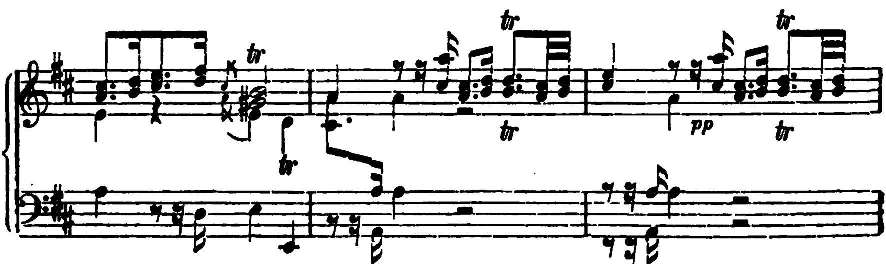
Andante.
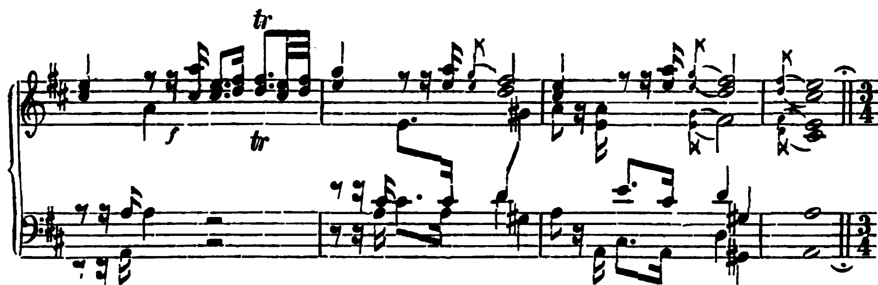
(col 8va bassa)


tr


tr
tr


tr


tr
tr
tr
tr
tr
pp
tr



Diese Einleitung bringt in keinerlei Beziehung Auffälliges; die melodische Linie zeigt noch keine Ansätze zu einem modernen Thema; auch das gegen den Schluß hin bemerkbare Schwinden der heftigen Anläufe in 32tel Noten, welches die Überwindung der Monotonie der fortgesetzten Punktierung zum Zweck hat, ist nichts Ungewöhnliches. Der Satz endet ganz regulär in einem Halbschluß auf der Dominante. Bevor wir in der Betrachtung dieser Hasseschen Ouvertüre weitergehen, zitieren wir Scheibes Anforderungen an den zweiten Teil der Ouvertüre, welcher in Ausdehnung und Inhalt den hauptsächlichsten Teil der Ouvertüre ausmacht; denn das Grave, welches das gesamte Werk einleitet und abschließt, spielt schließlich doch nur die Rolle von Einleitung und Coda.

Scheibe sagt: „Dieser (der zweite Teil) muß entweder aus einer ordentlichen *Fuge* oder starken und sinnreichen *Imitationen* bestehen und *eine Stimme allein macht insgemein mit dem Themate den Anfang* und hierin gelten alle Veränderungen und verschiedenen Einrichtungen des Anfangs einer Fuge oder Imitation . . . Was nun aber die Ausführung einer solchen Fuge oder Imitation betrifft, so ist daran überhaupt zu merken, daß sie frey, lebhaft und zuweilen auch scherzhaft sein kann, nachdem nemlich der Componist diesen oder jenen Vorwand dabei gehabt hat. Insonderheit aber müssen alle Sätze darin überall wohl und fließend aneinanderhängen. Alle Stimmen müssen in einer gewissen, doch nicht allzu künstlichen oder gezwungenen Bewegung fortgehen. Eine Stimme muß die andere heben. Die Deutlichkeit soll überall herrschen und *die Kunst in Ansehung der Harmonie und geschickten Ausführung eines Hauptsatzes durch alle Stimmen* soll zugleich vorhanden sein. Gewisse kurze und unvermutete Sätze,[1] die leicht und lebhaft seyn, geben einer solchen Ouvertüre gleichfalls große Zierde, wenn nur alsdann der Hauptsatz (das Hauptthema) und dessen Ausführung allemal wieder zum Vorschein kommt."

[1] Peter Schulz sagt hinsichtlich dieser Episoden: „Zuweilen kommen mitten unter dem feurigsten Strom der Ouverture etliche Takte vor, die schmeichelnd und piano gesetzt sind, welches überraschend ist, und wodurch hernach die Folge sich wieder lebhafter ausnimmt." (Sulzers Theorie der schönen Künste, III, p. 644.)

Das Allegro con spirito in Hasses Olimpiade-Ouvertüre setzt frisch in drei Stimmen ein; im dritten Takte bringen drei weitere Stimmen das Thema, im fünften die Bässe mit dem Cembalo; der Charakter der strengen Fuge wird schon dadurch in Frage gestellt, daß die Bratschen das Thema nicht intonieren, sondern harmoniefüllend auftreten; auch die Weiterspinnung belehrt nochmals, daß von einer strengen Fuge keine Rede sein kann; diese Takte ähneln stark dem Thema-Motiv und tragen nicht den Charakter einer Nebenidee:

Allegro con spirito.
Fl. I°, Ob. I°, Viol. I°.
Viol. IIdo, Fl. IIdo, Ob. IIdo.
Violetta.
Bassi.
usw.

Diese letztere Nebenpartie, welche im Piano repetiert wird, endet in der Dominanttonart, in welcher nun die Streicher unisono und forte mit dem Hauptmotiv einsetzen; Bratschen und Bässe antworten echoartig, das Tutti führt zur Haupttonart zurück und treibt dort dasselbe Spiel, das sich soeben in der Dominante abgewickelt hatte. Dann treten Flöten und Oboen zu einem Solo heraus; das Tutti fällt forte in der Paralleltonart ein (H-moll) und gibt damit der Gesamtentwicklung lebhaften Schwung:

Flauti soli. Oboi. tutti. *f* *f*
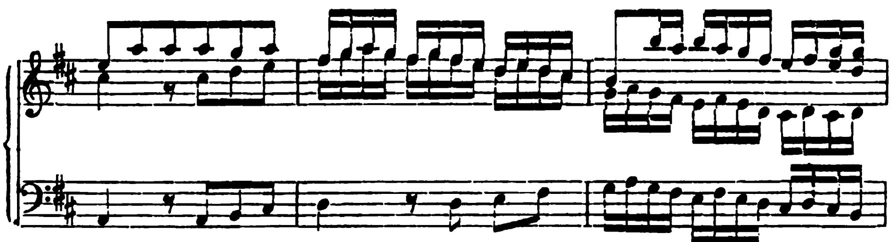
Nachdem die Subdominanttonart erreicht ist, treten einige Partien auf, von denen die eine in den Bässen (siehe folgendes Notenbeispiel a) leise an das Hauptmotiv anknüpft, während die andere sich des Hauptmotivs enthält und die Bedeutung einer Nebenidee hat (b):
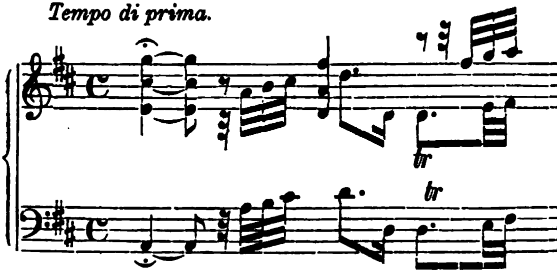
a) NB.

bis *p* *p* bis *f*

b)

Das Motiv unter b bringt durch die Aufnahme des punktierten Rhythmus ein lebensvolles Element in die weitere Entwicklung und ist als Gegengewicht gegen die fortgesetzten freien Nachbildungen des Hauptmotivs unentbehrlich. Mit diesem (hier skizzenhaft verzeichneten) thematischen Material wird der gesamte Satz bestritten; Monotonie wird vermieden durch gelegentliches Unisono des Streichkörpers und Soli der Flöten (Oboen); echte Trioepisoden fehlen gänzlich. Da der Satz auf frei aufgebaute Themen verzichtet und an deren Stelle „thematische Arbeit“ setzt, in dem Sinne, daß das Hauptthema, das schließlich nur ein Motiv ist, von verschiedenen Tonstufen aus seine Wanderung antritt und überleitende Nebenideen einschaltet, so erhält er ausgesprochenen Durchführungscharakter und illustriert damit charakteristisch den Werdegang des modernen Themas aus dem fugierten Stil heraus. Den fugierten Teil läßt Hasse sofort in einen pathetischen Epilog einmünden, eine Manier, welche Scheibe das „Ausfliehen der Cadenz“ nennt:





Der langsame Epilog endet in einem Halbschluß in der Dominante, damit das folgende Allegro, der zweite und zugleich der Schlußsatz der ganzen Ouvertüre sofort einsetzen kann. Dieses Allegro zeigt deutlich erkennbar Elemente der Sonatenform, zunächst ein durch prägnante Motive markiertes erstes Thema, das leider in gänzlich überflüssiger Weise viermal vorgetragen wird (a); eine sechstaktige Fortspinnung von etwas unruhigem Wesen führt zur Dominanttonart und zum zweiten Thema, welches zwar in seinen melodischen Konturen gegen das erste Thema kontrastiert, aber nicht in seinem Ausdruckswert (b):

a) Corni.

tr

Allegro.

tr

col 8va

I. II.

I. II.

b)

tr tr

f

f
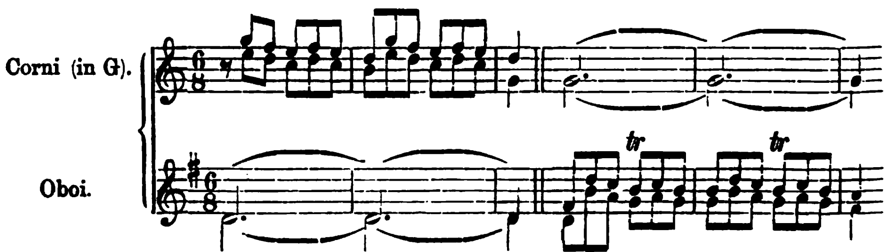
tr

p

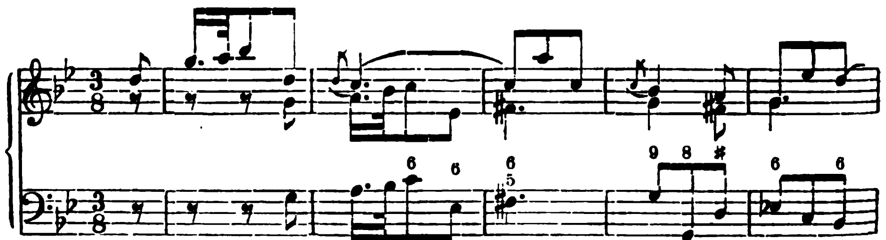
p
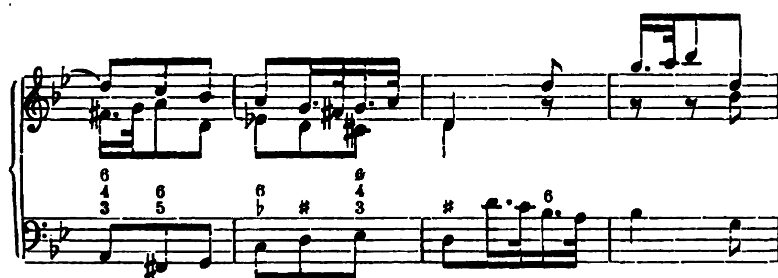
Eine etwas weiter ausholende Kommentierung des Gehalts dieses zweiten Themas führt nach sechzehn Takten zur Haupttonart zurück, in welcher nun das zweite Thema in der erwünschten Transposition (in die Haupttonart) auftritt; das Melodische ist geringfügig variiert und durch Echowirkungen prägnant beleuchtet; schließlich wird unmittelbar das erste Thema der Entwicklung eingegliedert, welches nun mit epilogisierenden Anhängen zum Ende läuft. Durch das Fehlen von Reprise und Durchführung mit thematischer Arbeit ist dieser Satz nur ein Beispiel aus der reichen Gruppe der embryonalen Typen der Sonatenform; aber der Mangel an Form, der nicht störend hervortritt, wird verdeckt durch die frischen, wenngleich konventionellen thematischen Ideen und durch geschickt pointierte Wechsel im instrumentalen Kolorit und in der dynamischen Beleuchtung.

Die Anzahl der Sätze in Hasses Ouvertüren ist nicht feststehend; wo Dreiteiligkeit vorliegt — Ouvertüre, langsamer Mittelsatz und rascher Schlußsatz — haben wir es unzweifelhaft mit einer Opernouvertüre zu tun; auch ist dann die Zugehörigkeit zur Oper zumeist durch die Bezeichnung „Sinfonia“ zum Ausdruck gebracht; eine solche Sinfonia mit einleitender Ouvertüre ist diejenige zur Oper *Irene* (1738); das lebhaft fugierte Presto von beträchtlicher Ausdehnung, das sich aber zu eigentlichen Höhepunkten nicht aufschwingt, bringt auch zwei Trioepisoden:
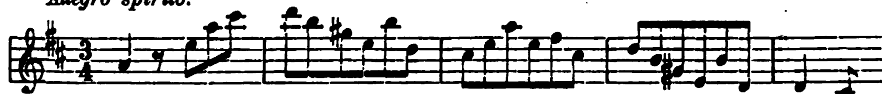


Der zweite Satz dieser Irene-Symphonie, ein Allegretto poco mezzoforte, das in der Variante der Tonart des ersten Satzes steht, also G-moll, präsentiert sich formell in einfacher zweiteiliger Liedform. Seine melodiche Linie ist gefällig





Dagegen wendet der die Sinfonia abschließende, vorüberrauschende Satz im Dupeltakt thematisch belangloses Material auf. In seinen letzten Jahren kam Hasse gern auf die französische Ouvertüre als Operneinleitung zurück; jedoch ist wohl der Umstand, daß die zunächst in Frage stehende Oper *Ruggiero* (1771) eine Festoper war, ein Fingerzeig: zum Ausdruck festlicher Stimmung ist die Ouvertürenform eine bessere Folie als die Symphonie. Hasses Ouvertüre zu *Ruggiero* interessiert nur durch das instrumentale Kolorit; der Bläserchor umfaßt Oboen, Hörner und Trompeten; auch Pauken fehlen nicht; der Einsatz des fugierten Teils kommt dem Charakter eines singenden Allegros nahe:
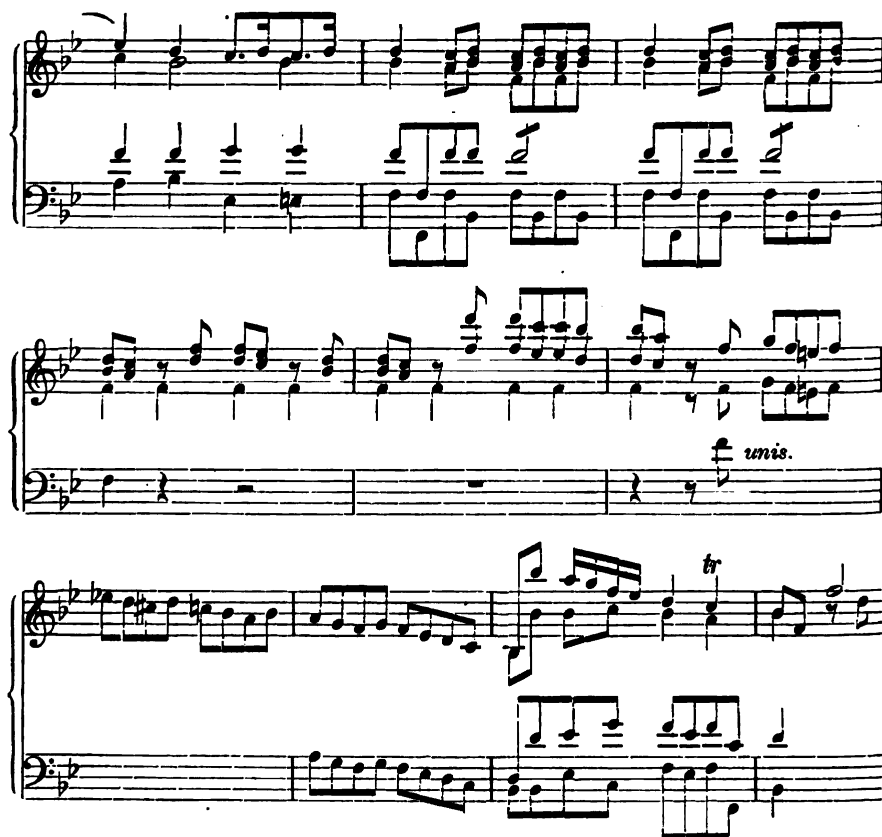


In der Ouvertüre fehlen Trioepisoden gänzlich; der gesamte Satz vermag nicht — ebenso wie der zweite (Andante) und dritte (Allegro con spirito) — tiefer das Interesse zu fesseln.

Die Ouvertüre zum Intermezzo tragico *Piramo e Tisbe* vom Jahre 1768 verdient umsomehr hervorgehoben zu werden, als sie zurzeit im Neudruck — Partitur und Stimmen — vorliegt;[1] die Ouvertüre wie das gesamte Werk genossen zu ihrer Zeit Popularität; Hasse zählte *Piramo e Tisbe* zu seinen besten Schöpfungen. Hiller sah in dieser Ouvertüre einen Instrumentalprolog und ließ ihr eine poetische Interpretation zuteil werden,[2] welche natürlich für unsere kritische Analyse nicht verbindlich ist; jedoch greifen wir in dem Abschnitt „Ouvertüre und Drama“ auf diese Interpretation und die ihr zugrunde liegende Idee zurück. Die Grave-Einleitung der Ouvertüre bietet nichts Auffälliges, dagegen überrascht zu Anfang des fugierten Allegros das gleichzeitige Auftreten von zwei Themen, während doch „insgemein eine Stimme allein mit dem Themate den Anfang macht“. Die Themen kontrastieren

[1] J. A. Hasse, Zehn ausgewählte Orchesterstücke. Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Georg Göhler. Leipzig, C. A. Klemm (1904).

[2] Nachrichten 1769, 18. Stück.
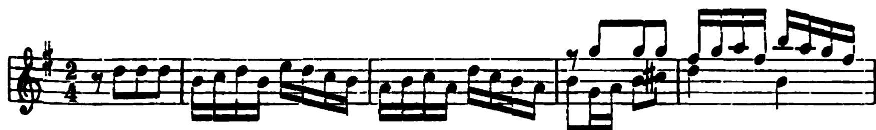
gegeneinander nicht so stark, daß man von einem Hauptthema und seinem Kontrasubjekt reden könnte; man wird nicht fehlgehen, wenn man das von den Violinen (im Einklang mit Flöten und Oboen) vorgetragene Motiv als eigentliches Thema ansieht und die gleichzeitig auftretende andere Idee als den Hauptkontrapunkt, welcher den ganzen Satz hindurch konserviert wird; dem Thema selbst fehlt der bedeutsame Inhalt, und so ist von vornherein ein geistiges Weiterwachsen des Inhalts dieses Themas ausgeschlossen; trotzdem können wohl einige reizvolle Zwischenspiele als Kontrastelemente gelten, umsomehr als sie thematisch selbständig sind:



Der Abschluß des fugierten Allegros ist insofern auffällig, als Hasse nicht das pathetische Grave der Einleitung wieder aufgreift, sondern an dessen Stelle vier homophon konzipierte Takte setzt, welche in ihrem Wesen ganz den Charakter der Symphonieschlüsse treffen; gegen die im Allegro in der Hauptsache durchgeführte Polyphonie stechen sie merklich ab und fallen damit aus der organischen Entwicklung heraus. Der zweite Satz der Piramo e Tisbe-Symphonie ist ein Andantino von breiter Ausdehnung; Georg Göhler

findet [1] in seinen melodischen Linien klassische Schönheit und Größe und nennt die Ouvertüre „eine kleine Symphonie, die mit Haydn und Mozart wohl verglichen werden darf“ (!). Diese Äußerung ist in der Intention irreführend; sie verleitet zu der Annahme, daß in diesem Stück Hasses dieselbe Intimität des Ausdrucks lebt, welche Haydns und Mozarts kompositorisches Schaffen auszeichnet. Dem ist aber nicht so; obwohl — es sei auch hier wiederum hervorgehoben — Divergenzen der Urteile auftreten müssen, da die letzteren schließlich doch in der individuellen Natur des Empfindenden begründet sind, so muß unsrerseits konstatiert werden, daß in Hasses Andantes direkt die Seele gefangen nehmende Innigkeit nicht lebt; es ist keine intime Kunst, und die melodischen Linien haben nichts von dem eigenartig Schmiegsamen und Verbindlichen, das die Thematik der Instrumentalmusik seit den Mannheimern zu etwas Neuem stempelt. Doch sei unserem Schlußwort hier nicht vorgegriffen; nur sei hier noch erwähnt, daß die Aria affettuosa (in A-moll) aus der Ballettmusik von *Piramo e Tisbe* von Göhler als ein „Meisterstück elegischer Stimmung“ hingestellt wird; wir neigen der Ansicht zu, daß dieser Satz in prägnanter Weise jene absolute Schönheit repräsentiert, welche in erster Linie in der Harmonie der Form zum Ausdruck kommt. [2] Der Schlußsatz der *Piramo e Tisbe*-Symphonie, ein Allegro assai, ist eine unverfälschte Gavotte von frischer Melodik; das äußerliche Bild überrascht durch die richtige Placierung der Taktstriche: zu Beginn des Satzes steht in allen Stimmen eine halbe Taktpause.

Die einzige Ouvertüre Hasses, deren Bestimmung für Konzertzwecke durch die breite Aufnahme von Tanzstücken zum Ausdruck kommt, zeigt den Komponisten von keiner neuen Seite; das Werk, eine echte Suite, umfaßt fünf Sätze: Ouvertüre, Tendrement, Gavotte, Sarabande und Gigue; sämtliche Sätze wahren wie üblich dieselbe Tonart (G-dur). Wie schon Riemann hervorgehoben hat, [3] ist die Gesamtfaktur leichter, dünnflüssiger, kurz italienischer; den Geist des Ganzen prägt das Fugenthema deutlichst aus:
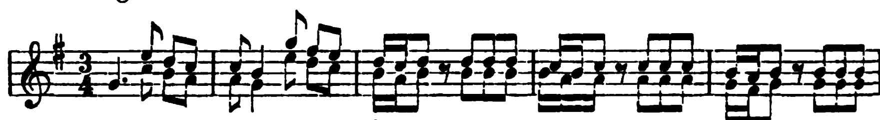


Die Trioepisoden, welche im Grunde nur Sprößlinge des ersten Themas sind, sind zu winzig und kontrastieren nicht erheblich. Der zweite Satz dieser

[1] A. a. O. p. 44.

[2] Göhler, welcher die Ballettmusik in seiner oben zitierten Sammlung abdruckt, hat pag. 30 im 8. Takt durch falsche Auflösung eines Vorschlags (♪𝅗𝅥 = ♩♩) den Satz Hasses fehlerhaft gemacht (Quintenparallele zwischen Oboe und Baß [Bratsche]).

[3] Musikal. Wochenblatt 1899, p. 81.

Suite, ein Tendrement in $^2/_4$ Takt (Violini: avec le Sourdin [!]) steht in Sonatenform; der erste Teil (vor der Reprise) vollzieht die Modulation zur Dominante; leider setzt der zweite Teil (nach der Reprise) statt stärkerer Abweichung mit der Transposition des Anfangs ein, eine Anlage, die wegen der allzu greifbaren Regelmäßigkeit des symmetrischen Baues für diese kleine zweiteilige Form nicht erwünscht ist. Die Gavotte und die Gigue dieser Suite bieten nichts Bemerkenswertes; die Sarabande bezeugt schon zu Anfang:



daß sie keine ist; ihr fehlt die gravitätische Bewegung und die Betonung des zweiten Viertels. Walther (Lexikon 1732) sagt, daß die Sarabande „ordinairement im Aufheben des Taktes sich endigen müsse", d. h., daß sie auf die leichte Zeit endet.

Das Fazit über Hasses Ouvertüren muß Hasse jene Sorgfältigkeit und Gründlichkeit der Faktur absprechen, welche bei den älteren und gleichzeitigen deutschen Vertretern dieser Instrumentalgattung ohne weiteres selbstverständlich ist; vergleicht man gar Hasses Ouvertüren mit denen Joh. Fr. Faschs, dann ergibt sich ein beträchtlicher Abstand; von der modernen Ideenwelt, von den Ansätzen zu echter thematischer Arbeit, von dem symphonischen Schwung, welcher in Faschs Fugatos lebt, ist bei Hasse nichts zu spüren. Schon seinen Grave-Einleitungen fehlt etwas an der „eignen Würde", an dem Stolz der Bewegung, an der Häufung punktierter Rhythmen, heftigen Anläufen, allen jenen Faktoren, welche dem Ganzen das epische Pathos geben; man ginge mit der Behauptung zu weit, daß diese Ouvertüren gegen die Würde der Kunstgattung verstießen; aber wenn man an Schulz' Postulat denkt, daß in der Ouvertüre „das Äußerste, was die Kunst durch die Instrumentalmusik vermag", anzuwenden sei, dann muß man gestehen, daß Hasses Ouvertüren blasse und kraftlose Kopien sind; dabei wollen wir die Willkürlichkeiten der Technik dieser Fugatos und die Trioepisoden, welche weitaus zu winzig sind, als daß sie „mitten unter dem feurigsten Strom der Ouvertüre" einen hinreichend starken Kontrast hervorriefen, garnicht in die Wagschale werfen. Das geistvolle, pointierte Wesen der Ouvertüre erscheint bei Hasse gewissermaßen in italienischer Auffassung; schon die schneidigen Akkordgriffe (über vier Saiten der Violine), welche sich bei Hasse breit machen, sind ein Rezidiv in Scarlattis Schule; das glänzende Milieu der neapolitanischen Oper färbte auch in den Ouvertüren ab; die Thematik ist flüssig, aber kraftlos, die Faktur geistreich, aber nicht geistvoll: italienischer Geist in deutschen Formen.

Die französischen Ouvertüren *Karl Heinrich Grauns* ähneln denjenigen Hasses so auffällig, daß wir eine eingehende Betrachtung unterlassen können.[1] Wenn auch Graun in der Jugend nicht nach Italien gekommen ist, so läßt doch die leichtere Faktur dieser Ouvertüren die italienische Schulung erkennen, welche Graun in Dresden und Braunschweig genoß; wo er aber, unter dem Einfluß der norddeutschen Schule, wirklich den echten Ouvertürenstil trifft, da verfällt er in trockenen Formalismus, und über seinen Werken liegt dann eine wissenschaftliche Sachlichkeit, die in ihrem allzu geradlinigen und systematisch-einfachen Wesen etwas Erstarrendes hat. Graun verwendet den Typus der französischen Ouvertüre siebenmal.[2] Koch behauptet in seinem Lexikon, (p. 1128, 3. Amkg.) Graun habe sich „nur bey dem Drama von tragischem Inhalte" der französischen Ouvertüre bedient; dies ist nur dann zutreffend, wenn wir unter einem Drama von tragischem Gehalt ein Werk von den Tendenzen unseres modernen Schauspiels verstehen; denn das Sujet jener sieben Opern Grauns, denen eine französische Ouvertüre vorausgeschickt ist, bringt niemals den Untergang des Helden; die sieben Opern sind *Sancio und Sinilde* (1727), *Polydorus* (1728), *Iphigenia in Aulis* (1731), *Pharao Tubaetes* (1734), *Cesare e Cleopatra* (1742), *Catone in Utica* (1744), *Lucio Papirio* (1745). Den Grund dafür, daß Graun nach 1745 keine Ouvertüren mehr schrieb, sieht Schneider[3] in dem Mißfallen, welches Friedrich II. an dieser Form fand; Hermann Kretzschmar hingegen behauptet,[4] Schneider habe den Sachverhalt verkehrt dargestellt. Wenn jedoch Schneider als Quelle Nicolais Anekdoten benutzt hat,[5] dann muß er recht behalten; denn Nicolai sagt: „Graun führte den König wieder einigermaßen auf den Kontrapunkt. Dem König war auch im Anfang seiner Regierung der kontrapunktische Stil noch nicht zuwider. Cleopatra, eine von Grauns ersten Opern, hatte eine Ouvertüre mit einer Fuge, sowie die im Jahre 1744 aufgeführte Oper „Catone". Ein bonmot von Voltaire [„Voltaire hatte es plein-chant genannt"] soll Gelegenheit gegeben haben, daß der König befahl, weiter keine fugierte Ouvertüre zu machen. Aber zur Kirchenmusik hielt er beständig die Fugen und die Orgel für wesentliche Stücke." Hieraus geht unzweideutig hervor, daß

[1] Es sei jedoch wenigstens auf die Ouverture zu *Sancio und Sinilde* vom Jahre 1727 aufmerksam gemacht; in dieser bekundet Graun Neigung und Fähigkeit zu frischer und solider kontrapunktischer Arbeit; auch treten in dieser Ouverture lange Trioepisoden auf, welche jedoch mit dem Thema gemacht sind; der zweite Satz ist ein Minuetto, dessen Trio nur von dem Bläsertrio vorgetragen wird (2 Oboen und Fagott).

[2] Streng genommen verwandte Graun diesen Typus *acht*mal; aber diese achte Ouvertüre, zur Oper *Timareta* gehörig, ist verloren gegangen (siehe oben pag. 98, Anm. 3).

[3] Geschichte des Berliner Opernhauses. Berlin 1852, p. 111.

[4] Führer, 3. Aufl. I, 1. p. 38.

[5] Anekdoten von König Friedrich II. von Preußen. Zweite verbesserte Auflage. Berlin und Stettin 1790, Drittes Heft, p. 253.

Friedrich II. an der Fuge in der Opernouvertüre keinen Gefallen fand; bei seiner erwiesenen Abneigung gegen französische Musik[1] und bei seinem Diktatorentum hat es deshalb als Tatsache zu gelten, daß Graun diesbezügliche Weisungen erhielt, wenn auch noch im Januar 1745 der Oper *Lucio Papirio* eine Fugenouvertüre voranging; aber von 1745 an findet sich in Grauns Opern nur noch die dreisätzige italienische Symphonie. Kretzschmar (a. a. O.) behauptet irrtümlich, Graun habe „in der Ouvertüre zu *Papirio* die Fuge durch ein charaktervolles, frei geformtes Allegro ersetzt“; die Ouvertüre zu *Lucio Papirio* ist aber vielmehr eine französische Ouvertüre vom reinsten Wasser! Den Anfang macht ein 12 Takte langes Largo der bekannten Physiognomie, dann setzt in Allegro-Tempo eine regelrechte dreistimmige Fuge ein, die allerdings das Thema, nachdem es von 3 Stimmen hintereinander intoniert worden ist, nicht in seiner originalen Fassung wiederbringt, was aber durchaus an der Tagesordnung ist; den Beschluß macht ein dem Largo-Prolog analog gestalteter Largo-Epilog, der jedoch nach einer Fermate einer Repetition der Fuge Raum gibt. Die Partitur dieses Werkes (Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 8214a) verzeichnet an dieser Stelle ein ausdrückliches *Si repete la fuga.* Es ist somit evident erwiesen, daß Graun auf Befehl Friedrich II. von der Komposition französischer Ouvertüren abgelassen hat; im Grunde seines Herzens war Graun Kirchenkomponist, einem kontrapunktischen Stil zugetan und damit zweifellos mehr ein Parteigänger der Ouvertüre als der Symphonie; zu dieser persönlichen Neigung kam noch der Einfluß der musikalischen Kreise Berlins, jener Männer, welche alte Ausdrucksformen mit heiligem Eifer kultivierten; so mußte also Graun intrikate kontrapunktische Bildungen auf seine Kirchenkompositionen beschränken. Vielleicht hat sich auch Graun damit getröstet, daß sein Bruder Johann Gottlieb das Feld der Ouvertüre eifrig bebaute und offenbar mit größerem Geschick.

Von Johann Gottlieb Graun lassen sich an Orchesterwerken außer den Symphonien 17 französische Ouvertüren, 1 Suite und 1 Concerto grosso nachweisen; von alledem ist nichts gedruckt worden; jedoch bezeugen viele Abschriften die Beliebtheit dieses Komponisten; allerdings dürfte sich seine Popularität in erster Linie auf Norddeutschland erstreckt haben,
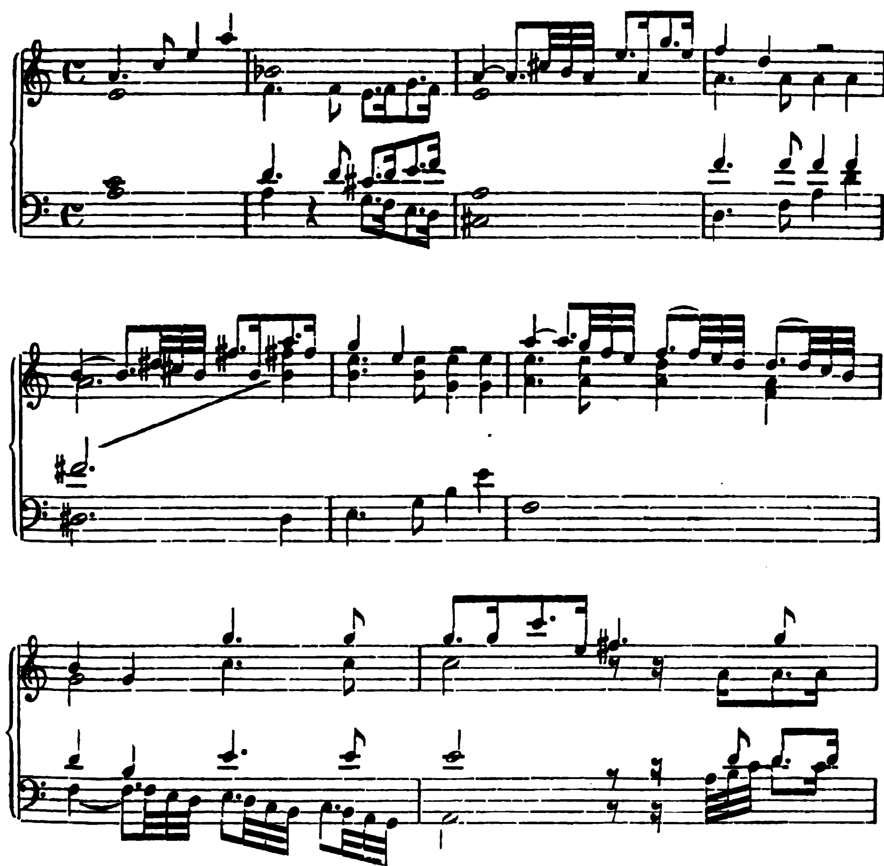
---

[1] Friedrich schreibt an Voltaire (Remusberg, 28. März 1738): „Des oreilles françaises, accoutumées à des vaudevilles et à des antiennes ne seront guère favorables aux airs méthodiques et expressifs des Italiens. Il faudrait des musiciens en état d'exécuter cette pièce dans le goût où elle doit être jouée, sans quoi elle vous paraîtra tout aussi touchente que le rôle de Brutus récité par un acteur suisse au autrichien.“ (Grimm, Correspondence XXI, p. 183); ferner schreibt er am 10. Jan. 1773 an den Schauspieldirektor Grafen von Zierotin: „La musique française ne vaut rien, il faut faire déclamer le Cœur allors cela revient au meme“ (Preuß, Friedrich der Große, Berlin 1832—34, III, p. 310).

denn die süddeutschen Bibliotheken weisen Johann Gottlieb Grauns Werke nur ganz vereinzelt auf. Die Wertschätzung, welche dieser Komponist bei Lebzeiten genoß, ist in dem Abschnitt über die Symphonien desselben Komponisten kurz beleuchtet worden; soviel ist hier vorauszuschicken, daß er zu seiner Zeit keineswegs so beachtet wurde, als er es verdiente; als Ouvertürenkomponist ist er sicherlich einer der vollwertigen Repräsentanten.

Wir betrachten zunächst die Ouvertüre seiner prächtigen A-moll-Suite, von der sich in Dresden (Kgl. Bibl.) zwei Exemplare vorfinden.[1]

Die Grave-Einleitung dieser Ouvertüre imponiert durch die Kraft, welche den Gedanken innewohnt, durch die Ansätze zu wirklich thematischer Arbeit und durch harmonische Kühnheiten. Sie sei deshalb vollständig hier abgedruckt:

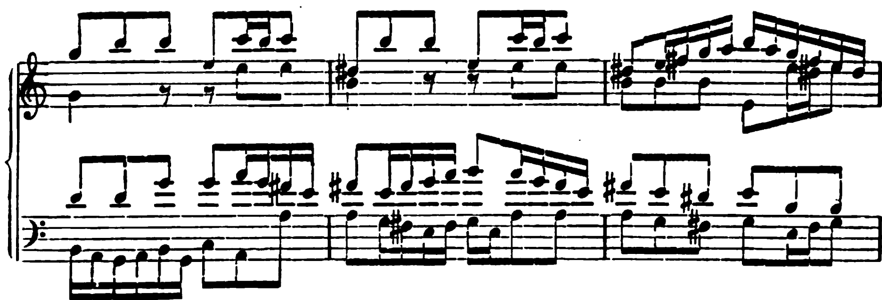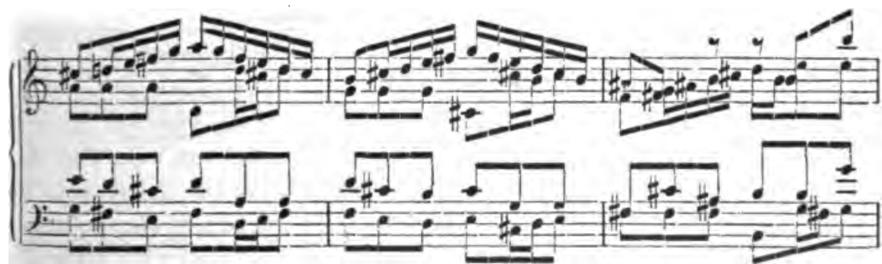


[1] Cx 393 und Cx 397; beide Exemplare sind allerdings nicht genau identisch; das zweite ist wesentlich verkürzt.
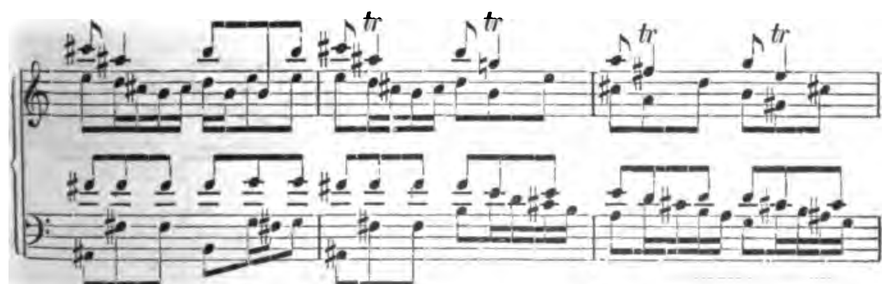
Ohne den usuellen Halt auf dem Halbschluß zu machen, läuft die Grave-Einleitung in das Allegro über, das sofort mit dem Fugenthema einsetzt. Dieses Thema
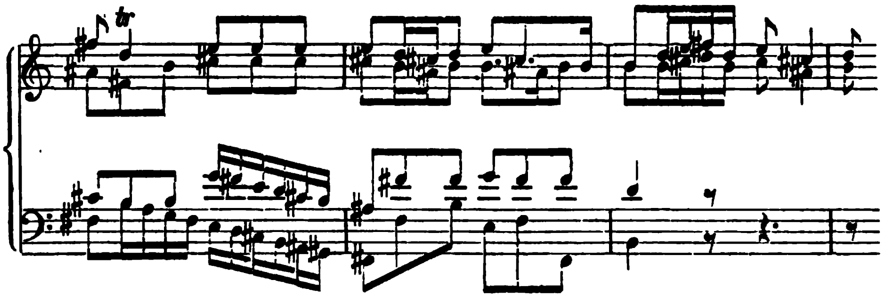
ist zwar noch ein Kind der alten Schule, aber es hat lebensvolle, frische Züge und charakterisiert den Komponisten als einen Musiker, der nicht nur von dem Werte der polyphonen Schreibart überzeugt ist, sondern der auch

Charaktervolles in dieser Form zu sagen weiß. Der Bau des Allegros gestaltet sich anfänglich ganz wie derjenige einer regulären vierstimmigen Fuge; jedoch gewinnen, nachdem das Thema durch alle Stimmen gelaufen ist und nun nochmals von der Oberstimme aufgegriffen worden ist, diesmal aber einen anderen Modulationsweg einschlägt, Divertimenti und Trioepisoden die Oberhand und zwar so stark, daß erst gegen den Schluß hin das erste Thema in seiner originalen Fassung wieder auftritt. Die Zwischenspiele sind thematisch nicht selbständig, sondern wachsen aus dem Hauptthema heraus, jedoch nicht in dem Sinne, daß von einem organischen Weiterwachsen des Ganzen die Rede sein könnte; sie sind ziemlich lang und konservieren gern dieselbe Form der Sequenz; dadurch entfernen sie sich ziemlich markant vom Hauptthema, gewinnen den Charakter von Kontrastelementen und verhelfen damit den eigentlichen thematischen Partien bei ihrer Wiederkehr zu gesteigerter Wirkung. Die Divertimenti seien durch ein Beispiel charakterisiert:
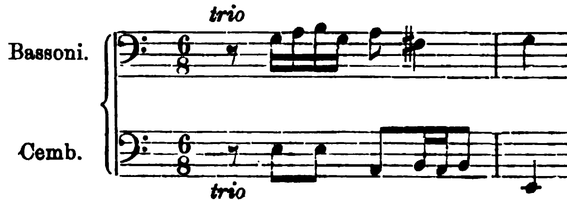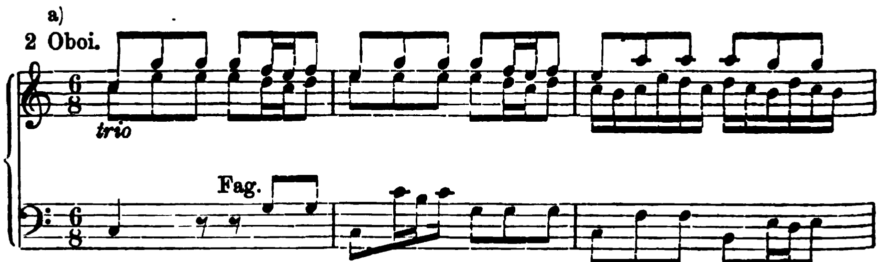








Für Trioepisoden legt Graun in dieser Ouvertüre eine merkliche Vorliebe an den Tag; er schaltet deren drei ein, von denen die beiden letzteren als Kontrastelemente angesehen werden können; das erstere hingegen ist nur eine Neubildung von Elementen des ersten Themas (a); lästig ist an diesen Trioepisoden die lange Ausdehnung, weil sie diese Episoden zu jenen aufdringlichen Soli macht, welche mit dem symphonischen Stil unvereinbar sind. Jedoch wird diese Langatmigkeit durch die melodische Frische wettgemacht; die zweite Trioepisode (b) ist keine eigentliche, da auch das Cembalo beteiligt ist; der erste Takt dieser Episode verzeichnet in der Stimme der Fagotte und in der Baß- (Cembalo-) Stimme ein ausdrückliches „trio“:



Man muß infolgedessen annehmen, daß diese Partie von zwei Fagotten und einem Baßinstrument vorgetragen wurde; die dritte Trioepisode (c) ist gleicherweise keine reelle; jedoch ist die hinzukommende vierte Stimme nur ein Terzen-Kontrapunkt.



usw.
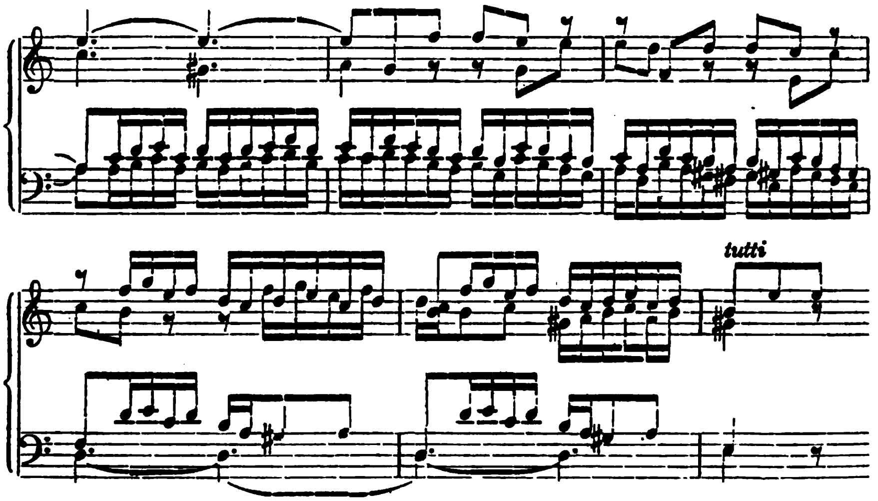
b) trio

usw.
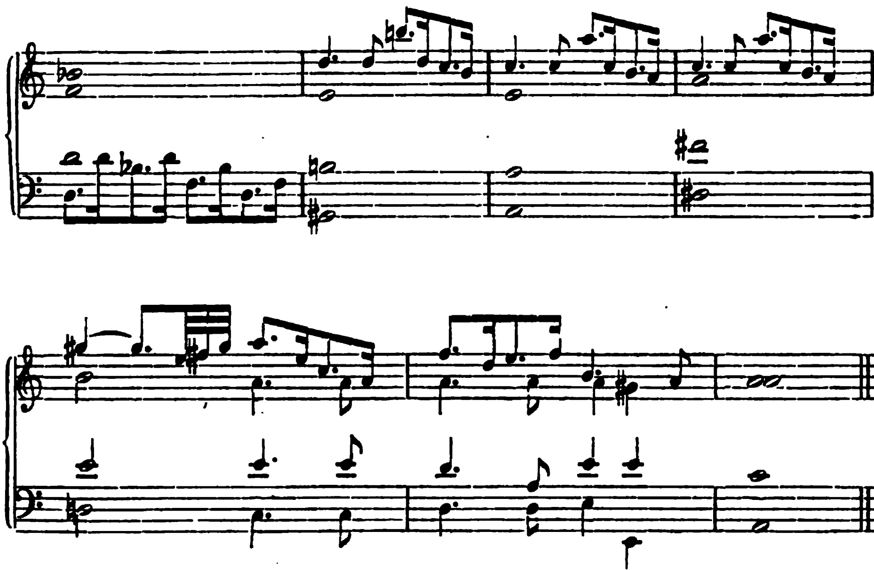
c) trio

Oboi.

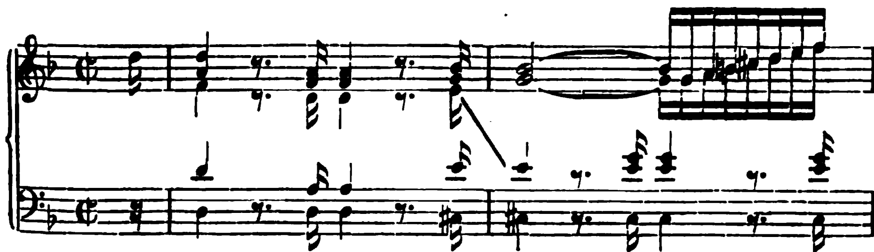
Fagotti.
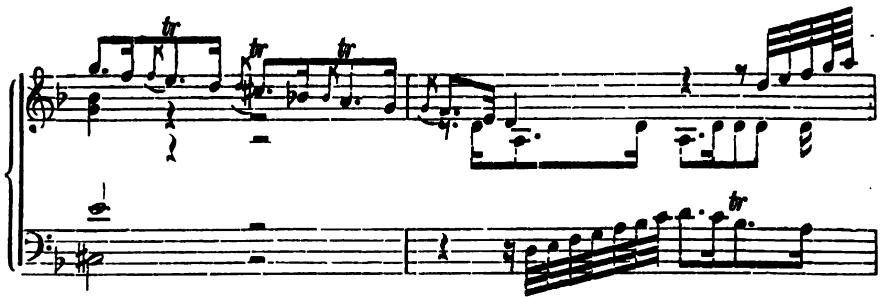


Den Abschluß der Ouvertüre bildet ein großzügiges Grave, welches den Typus so rein ausprägt, daß es hier beigegeben werden muß:
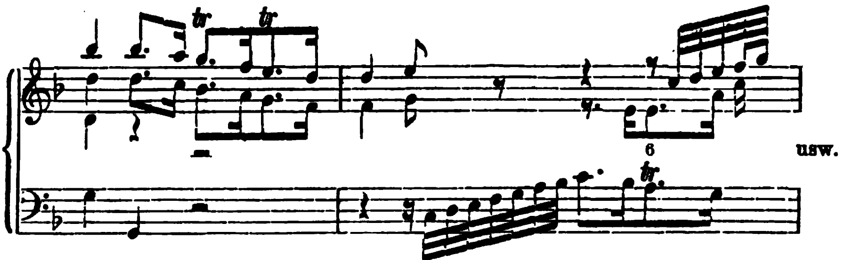


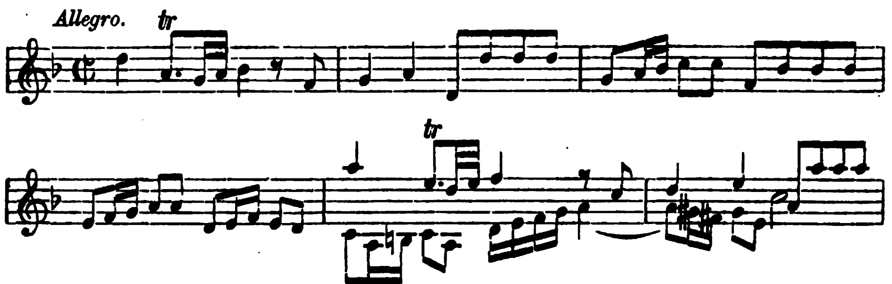
Die geschickt disponierten Anläufe in Zweiunddreißigsteln geben mit ihrer Heftigkeit dem Ganzen Schwung und verhüten den monotonen Eindruck, welchen vielleicht die fortgesetzte Punktierung hervorrufen könnte; Graun steht mit der reichen Ausbeutung dieses Mittels in der Reihe der Vollender der Form der Ouvertüre. Arthur Neisser [1] glaubt, diese langen Schleifer auf Händels *Pastor fido* (1712) zurückführen zu müssen. Graun verwendet dieses Steigerungsmittel des Ausdrucks nicht regelmäßig; in einer gehaltvollen D-moll Ouvertüre ist im Grave die taktweise erfolgte Gegenüberstellung von punktierten Vierteln (auf die Schlagzeiten) und von langen Schleifern auffällig; einige Takte dieses Graves verzeichnet das nächste Notenbeispiel, ferner das charaktervolle Fugenthema und das Thema des zweiten Satzes dieser zweiteiligen Ouvertüre, welches moderne Züge trägt:
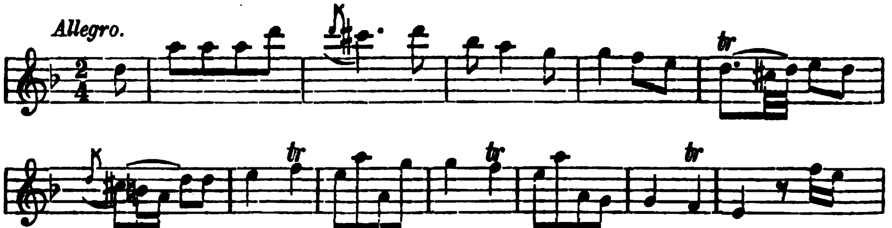


[1] Servio Tullio, Eine Oper aus dem Jahre 1685 von Ag. Steffani. 1902 (Diss.) p. 82.
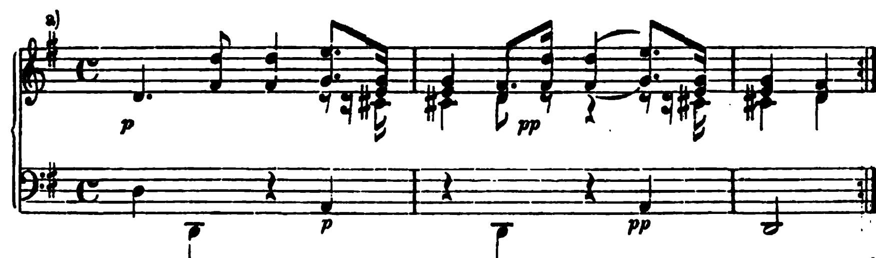






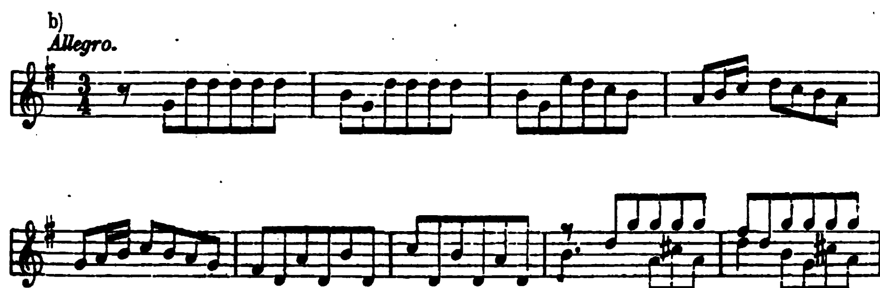


Unter Grauns Ouvertüren sticht besonders eine zweisätzige in G-dur hervor, welche auch in einzelnen Exemplaren als Intrada bezeichnet wird,[1] wohl nur infolge davon, daß die pathetische Einleitung eine „Intrada (!) con spirito“ ist; die Intrade selbst ist nur ein Grave, das die fortgesetzt scharfe Punktierung unterläßt; es beansprucht rein gedanklich kein besonderes Referat; das folgende Beispiel — man beachte den distinguierten

[1] Vergl. Berlin, Kgl. Bibliothek Mss. 8294, 8266^{4}, 200.

Baß — gibt (a) nur die gemütvollen Wendungen, mit denen die Intrade abschließt, um einem Allegro mit lebendig pulsierendem Empfinden Platz zu machen. Schon das phantasiegezeugte Thema (b) läßt vorausahnen, daß man es nicht mit einer theoretischen Fuge zu tun hat:





Auch fehlt es nicht an Trioepisoden von unleugbar humoristischem Anstrich; man sehe die eine:

Oboi on Flauti.
Viol. I, II.
Fagotti.
Solo.
Viola. Bassi.

Der zweite Satz dieser Ouvertüre, ein freigeformtes Allegro, dürfte das Interesse des Historikers noch mehr fesseln als die französische Ouvertüre selbst. Angesichts dieses modernen Wurfs der Thematik kann es nicht zweifelhaft sein, daß Johann Gottlieb Graun gelegentlich weit über das Milieu der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, aber vor allem seiner musikalischen Umgebung hinausgeht. Zwar liegt in dem ersten Thema

ganz versteckt noch etwas von altväterischem Gebahren, aber die anderen bald das Übergewicht gewinnenden thematischen Ideen, welche durchaus nicht als Appendices definiert werden können, hat die frische Phantasie eines empfindungsstarken Künstlers geboren. Von diesen beiden neuen Gedanken (a, b) ist besonders der zweite, sowohl tonal durch das Aufgreifen der Tonart der Variante, als auch durch die moderne Linienführung selbst auffällig:

a)

piano

forte usw.

b)

piano
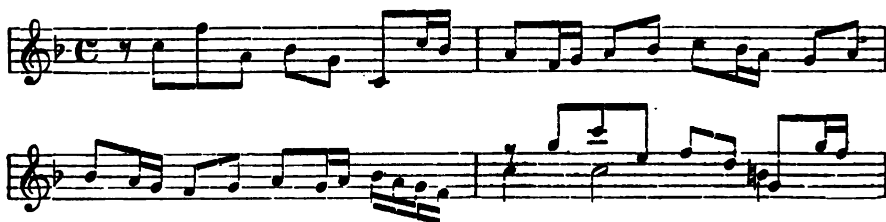
pp

pp

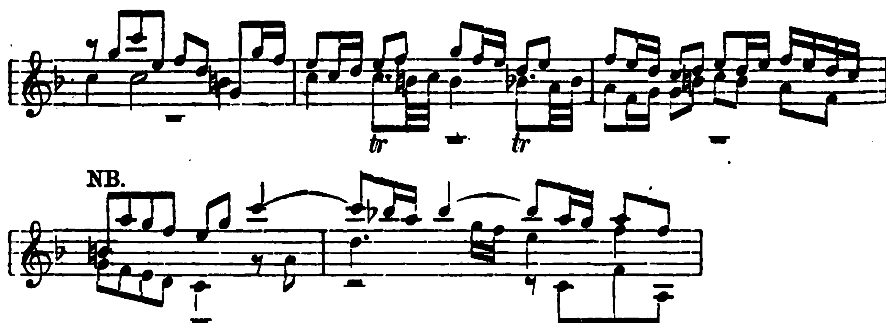
piano

tr

Sämtliche Ouvertüren Grauns zeichnen sich aus durch solide kontrapunktische Arbeit; freier geformte Fugati mit mehr symphonischem Charakter kennt Graun noch nicht; aber allen seinen Fugenthemen eignet Knappheit und Gedrungenheit; zudem sind sie von echter Empfindung durchzogen und atmen nichts von der antiquarischen Haltung, welche Bachs empfindungsarme Epigonen wie ein Dogma hochhalten zu müssen glaubten. Eine einsätzige F-dur-Ouvertüre [1] läßt nach einem kurzen 10 taktigen Grave, dessen pathetische Haltung sehr gemäßigt ist, das Allegro mit folgendem Thema einsetzen:



Die Risposta befolgt das Prinzip der Oberquintbeantwortung und wahrt auch zunächst die Identität der melodischen Linie und der harmonischen Bedeutung; sie tritt aber nicht den Rückweg in die Haupttonart an, gelangt infolgedessen in die Tonart der nächsten Oberquinte und sieht sich nun genötigt, da eine dritte Stimme das Thema intonieren soll, einen und einen halben Takt einzuschalten, welche zur Haupttonart modulieren und so den neuen Stimmeneinsatz plausibel machen:
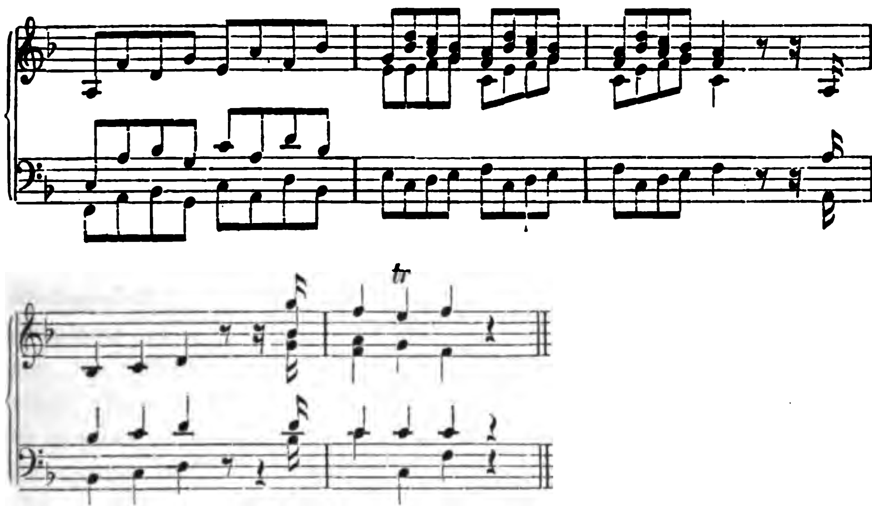


Diese kleine Anomalie läßt schon erkennen, daß man es nicht mit einer regulären Fuge zu tun hat, sondern nur mit einem Fugato, was auch die Fortspinnung bestätigt; in der Tat kehrt nicht ein einziges Mal das erste Thema in seiner Totalität wieder; nur in Fragmenten wird der Hörer an die Rolle des geistigen Führers dieses Themas erinnert. Der Hauptgegensatz ist ein

[1] Dresden, Kgl. Bibliothek. Cx 396, Stimmen.
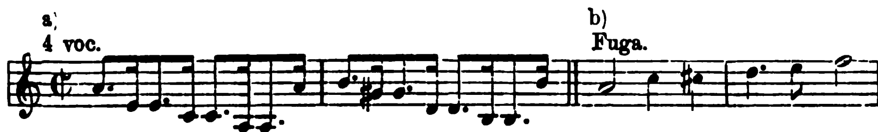
für den ganzen Satz beibehaltener lebensvoller Kontrapunkt (siehe oben), welcher auch das Material für die überreichen Divertimenti liefert; dabei fehlt es nicht an kleinen, homophon konzipierten Einschiebseln, welche wirkungsvoll gegen die Fugierung abstechen. Wenn auch zugestanden werden muß, daß vorwiegend eine Konservierung derselben Manier der Figuration zu konstatieren ist, so fehlt es doch nicht an Zwischenspielen mit freien Kontrapunkten, welche durchaus nicht Produkte abwägenden Verstandes, sondern Sprößlinge einer lebendigen Phantasie sind:

Corni (in F).
Oboi.
Viol. II.
(Viol. I°. col Oboe I°.)
Viole.
Bassi.
Ob. IIdo col Viol. IIdo.

Auch am Schlusse dieser Ouvertüre verzichtet Graun das pointierte Wesen der Einleitung, welches freilich nicht sehr markant war, wieder aufzugreifen; die letzten Takte sind schlicht homophon gesetzt; das stramme Unisono und die gedehnte, kräftige Schlußkadenz sind musikalische Floskeln, welche in den Partituren der Wiener Klassiker oft wiederkehren:



Die Symphonie des einzigen Oratoriums, das Joh. Gottl. Graun geschrieben[1], des Oratoriums „La passione di Gesu Cristo“ ist zweiteilig; die Einleitung bildet eine staccato, piano und con sordini vorzutragende „Intrada“, welche das ganze Stück hindurch denselben Rhythmus festhält (vgl. a); der zweite Teil ist eine kurze, aber lebensvolle Fuge mit einem fast heroischen Thema (b):



Die interessanteste und abgerundetste Leistung Johann Gottlieb Grauns auf diesem Gebiete ist eine Ouvertüre vom Jahre 1768; diese ist, wie schon der Untertitel Sinfonia besagt, eine dreisätzige Symphonie, deren erster Satz eine französische Ouvertüre ist; das Werk ist dadurch besonders noch bemerkenswert, daß es für ein größeres Orchester (2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Trompeten und Pauken) geschrieben ist, und daß es in der Ouvertüre zwei konzertierende Violinen einführt, damit also in die Klasse der konzertierenden Symphonien einrückt. Die konzertierenden Instrumente sollen nach Scheibe[2] „keineswegs auf solche Art, als in ordentlichen Konzerten abwechseln. Es müssen sich dahero diese Instrumente nur dann und wann durch einige singbare Sätze unterscheiden. Sie müssen gleichsam nur von weitem erscheinen, und zur Erhebung der Lebhaftigkeit bloß eine geschickte Abwechslung vorstellen. Sie dürfen folglich auch nicht lange allein spielen, und dann auch nur ein wenig stärker hervorragen als die

[1] Amalienbibliothek im Joachimstalschen Gymnasium, Charlottenburg; Ms. 223.
[2] Krit. Musikus, 1745, p. 629.

übrigen Instrumente, die sich dabey befinden.“ Graun wird dieser Anforderung durchaus gerecht; die Soli, welche er den beiden Violinen anvertraut, sind ganz bescheiden in Ausdehnung und Gehalt, und haben nichts von dem Virtuosenhaften an sich, welches den symphonischen Geist ernstlich gefährden könnte; dazu kommt noch, daß auch andere Instrumentengruppen mit Soli bedacht sind, sodaß also der Eindruck entsteht, daß in der Hauptsache kein Instrument auf Kosten eines anderen bevorzugt wird. Als Einleitung dient ein Grave bekannter Physiognomie, dessen melodische Linie jedoch der imponierenden Schwungkraft entbehrt, welche in der Mehrzahl der übrigen Graves zu konstatieren war; das scheint Graun selbst empfunden zu haben, denn er nimmt am Schlusse dieses Grave nicht wieder auf. Das im Allabreve-Tempo stehende Allegro läßt die erste konzertierende Violine zusammen mit den ersten Tutti-Violinen das Thema vortragen, während die zweite konzertierende Violine mit den zweiten Tutti-Violinen sogleich mit dem Gegensatz aufwarten:

Allegro.

NB.

usw.

Das knapp gefaßte Thema ist seinem Stimmungsgehalt nach festlich heiter und steht in seiner Prägnanz weit ab von der sorglos flüchtigen Fröhlichkeit der Fugenthemen zeitgenössischer italienischer Ouvertüren. Mit dem Auftreten des Themas in der Dominanttonart werden die Rollen vertauscht: die ersten Violinen intonieren (zugleich mit der ersten konzertierenden Violine) den schon gebrachten gegensätzlichen Kontrapunkt. Der Rückweg

des zweiten Vortrags des Themas zur Tonica schaltet zu Modulationszwecken einige vermittelnde Takte ein, welche die bisherige Exposition nicht aufweist; man könnte hierin eine Anomalie sehen wollen; jedoch ist darauf aufmerksam zu machen, daß das Fugenthema mit Erreichung des achten Taktes seinen deutlich fühlbaren Abschluß erreicht (siehe das letzte Notenbeispiel); die folgenden drei Takte leiten nur zur Dominante über und haben mit dem Thema selbst nichts zu tun; infolgedessen können sie auch unbehindert bei der oben zitierten Wiederkehr (in der Dominante) sich vermehren. Der tiefere Grund liegt freilich darin, daß die erforderliche Modulation außerhalb der Themen geschieht, und damit fällt auch ein etwaiger Anspruch dieses Werkes auf vollendete Fugenkunst; man wird milder urteilen, wenn man bei näherem Zusehen findet, daß der gesamte Satz nur fugierte Partien besitzt. Der dritte Vortrag des Themas durch Fagotte und Bässe hält den Gegensatz nicht streng bei, was dem Usus widerspricht (bei Fugen, deren Themen gleich mit dem Gegensatz auftreten); der neue Kontrapunkt, welchen der ursprüngliche Dux aufnimmt, ist kräftig und lebensvoll:

Nun setzt das erste Zwischenspiel ein; es ist durchweg homophon gefaßt und drängt nicht aus der Tonart heraus; rein gedanklich ist es schließlich nur ein Weiterleben von Elementen des Hauptthemas und seines Gegensatzes; trotzdem müssen wir einige Takte hier wiedergeben, weil im Verlauf des ganzen Stückes dieses Zwischenspiel in seinen Hauptbestandteilen repetiert wird:

Das Zwischenspiel macht einen förmlichen Ganzschluß und gibt nun der ersten Bläserepisode Raum; drei Trompeten und zwei Hörner mit fundamentierenden Fagotten (Bässen) und Pauken greifen das erste Motiv des Hauptthemas auf und schmieden daraus ein achttaktiges Sätzchen mit Anhängen; nicht ohne Reiz sind die Imitationen der Trompeten durch die Hörner:

3 Trombe (in D). Solo.
2 Corni (in D). Solo. p
Fag. (Bassi). p
Timp. (in D u. A.) Solo.
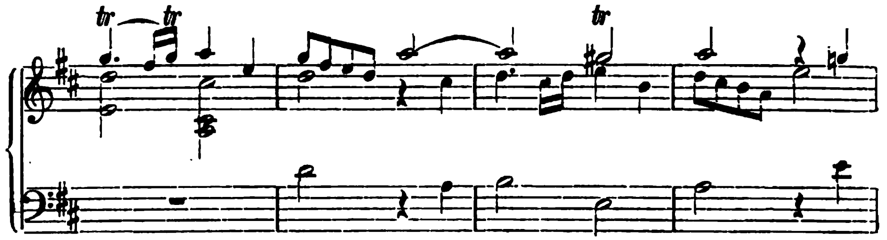
tr

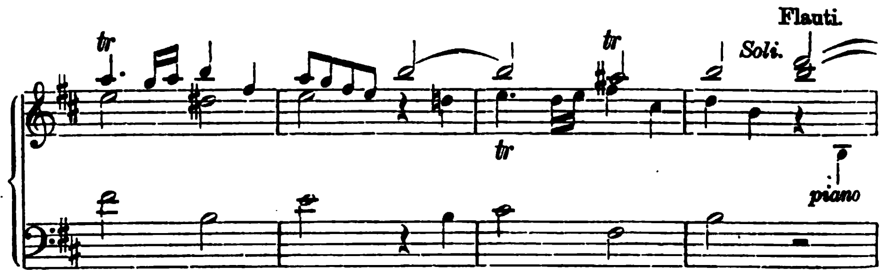
tr

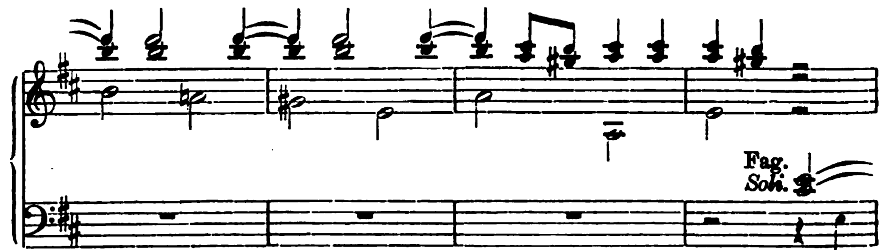
tr
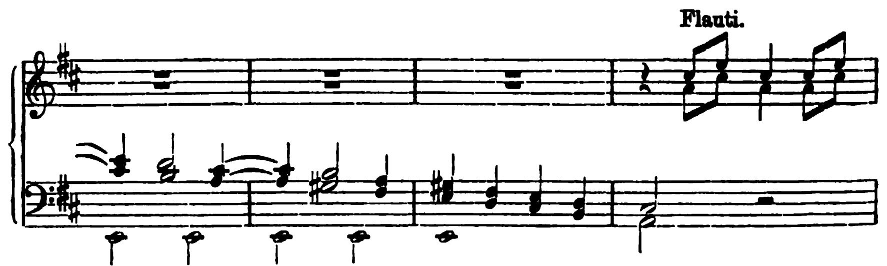
Unmittelbar daran schließt sich ein Tutti, das gleichfalls das Hauptthema aufgreift, bald aber den Soloviolinen die weitere Gestaltung überläßt; diese letzteren variieren die melodische Linie und modulieren nach der Tonart der Tonicaparallele; dort angelangt machen sie kleinen konzertierenden Episoden der Holzbläser Platz:
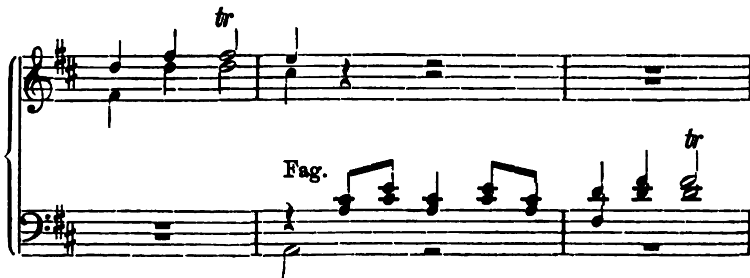
Tutti. tr *Soli.* tr


tr
tr
tr


Flauti.
Soli.
tr
tr
tr
piano


Fag.
Soli.
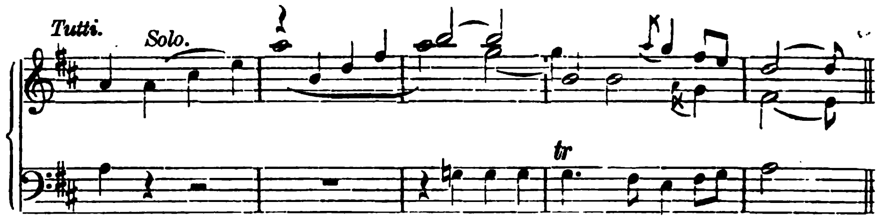

Flauti.


tr
Fag.
tr
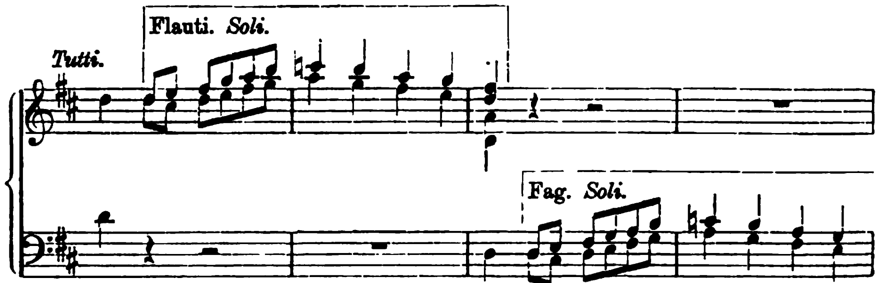
Den Abschluß in der Tonart der Dominante bestätigen arpeggierende Figuren der Soloviolinen. Von diesem Punkte ab sind breite Strecken dieses Satzes nur mehr oder minder getreue Reproduktionen der bisherigen Entwicklung; neues thematisches Material wird nicht aufgeboten; jedoch bedürfen die Soli der Violinen, sowie diejenigen Partien, in welchen das Konzertieren der Bläser auffällig wird, noch besonderer Erwähnung. Die Mehrzahl der Soli, welche den Violinen zugedacht sind, sind thematisch nicht selbständig, sondern nur Wiederholungen bereits entwickelter Partien; nur eine Wendung konservieren sie für den ganzen Satz:

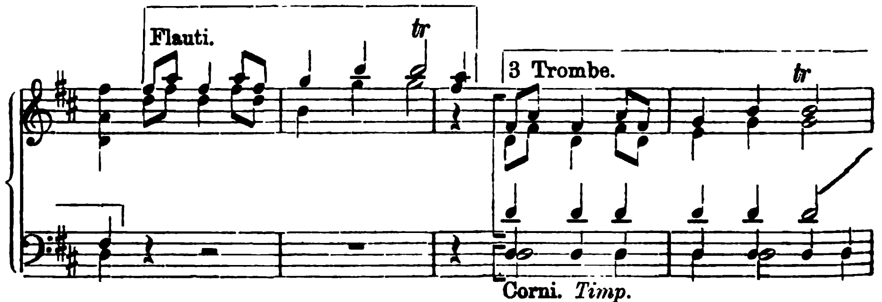
I, II. concert.
piano
Viol. I, II. (Tutti.)
f
Bassi.
f
f
usw.
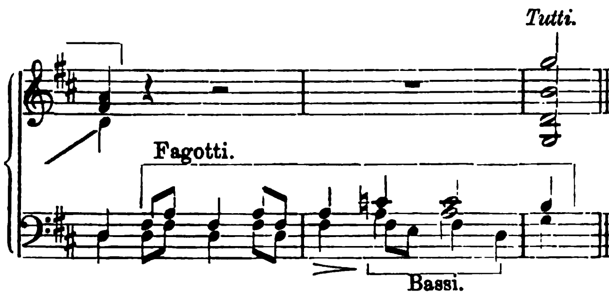
Diese akkordische Figurationsform kehrt oft in den Soloviolinen wieder, jedesmal von einer anderen Tonstufe den Ausgang nehmend, zuweilen auch mit geringfügigen Abänderungen. Soli echten Violincharakters, die hier freilich mit großer Vorsicht anzuwenden sind, finden sich ganz spärlich:
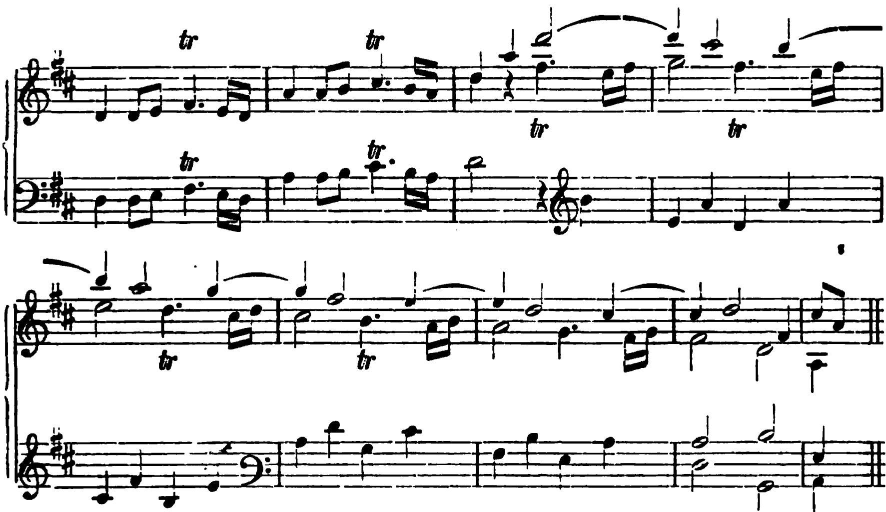


Um so reicher und lebendiger sind die kleinen Soli der Bläser; diejenige Partie, in welcher das bunte Mischen verschiedener Gruppen am auffälligsten ist, verzeichnet das folgende Beispiel:
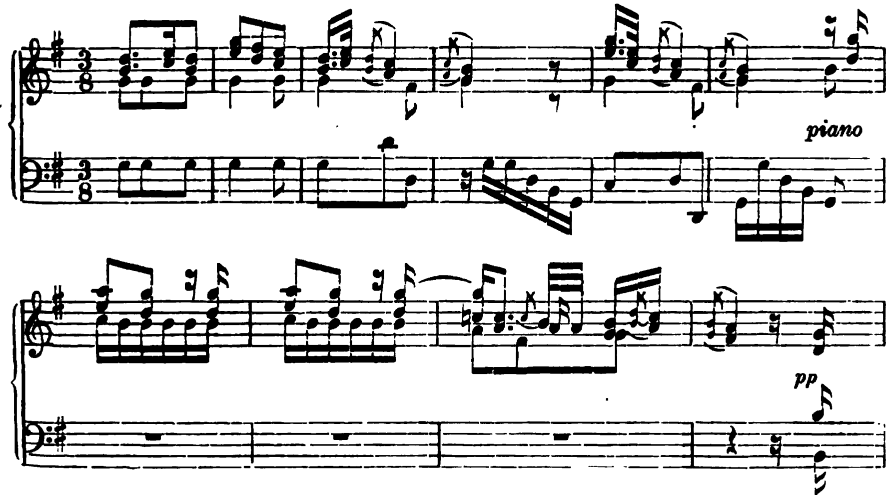




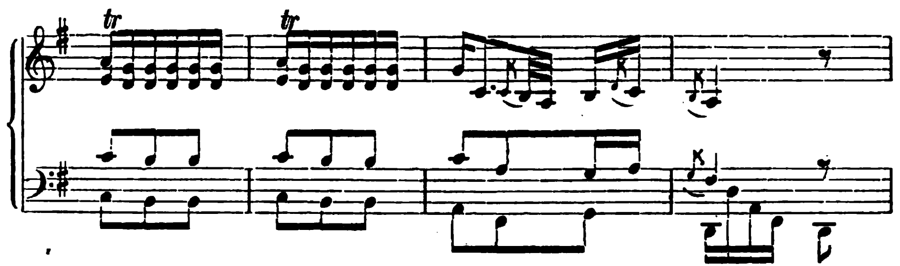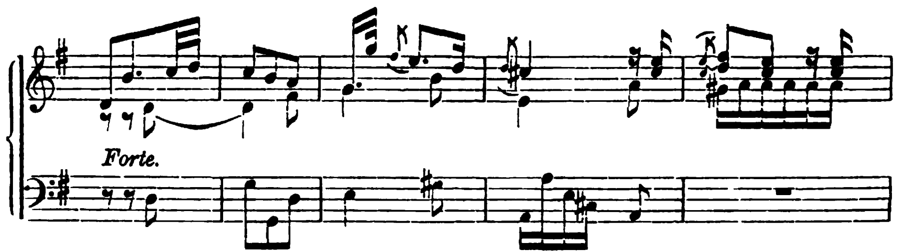


Am Schluß des Satzes kehrt Graun, wie schon erwähnt, nicht zu dem einleitenden Grave zurück, aber er weiß dadurch eine Schlußsteigerung herbeizuführen, daß er die freien Kontrapunkte der fugierten Partien dieses Satzes geschickt kombiniert:
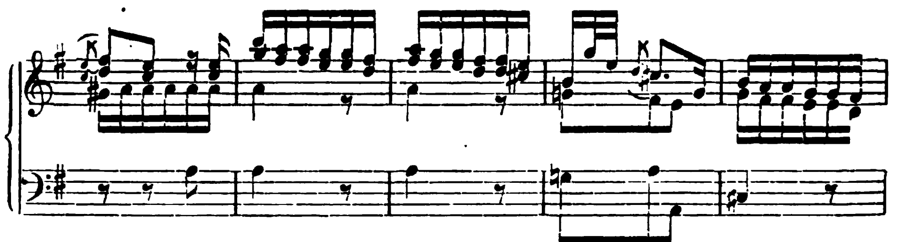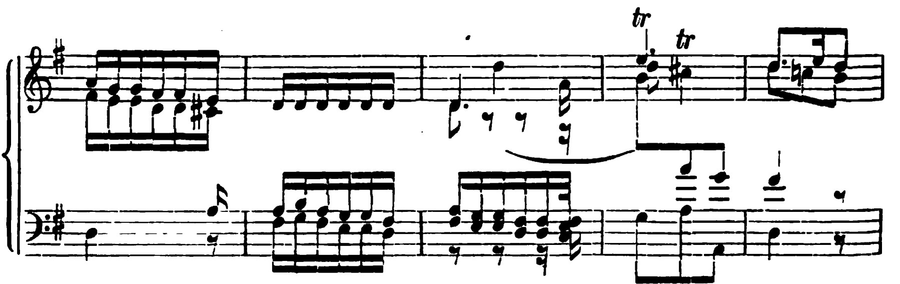


Der zweite Satz dieser Ouvertüre (Symphonie), ein kurzes Andantino con sordini ohne Reprisen, ist ein Stück, in welchem innigste Empfindung lebt; es ist in trefflichster Weise geeignet zur Wertung des modernen Musikers in Johann Gottlieb Graun; nur ganz versteckt trägt diese Musik Reste der Tradition. Eine Erklärung dieses Satzes ist unnötig; er ist einfach empfunden, die Seele direkt bewegend; so kann sich also diese Darstellung darauf beschränken, die Hauptidee, ihre weitere Kommentierung und einige durch besondere Innigkeit des Ausdrucks hervorstechende Takte zu verzeichnen; die Zwischengedanken sind im Charakter nahe verwandt. Bis zur Wiederkehr des ersten Themas sieht der Satz so aus:
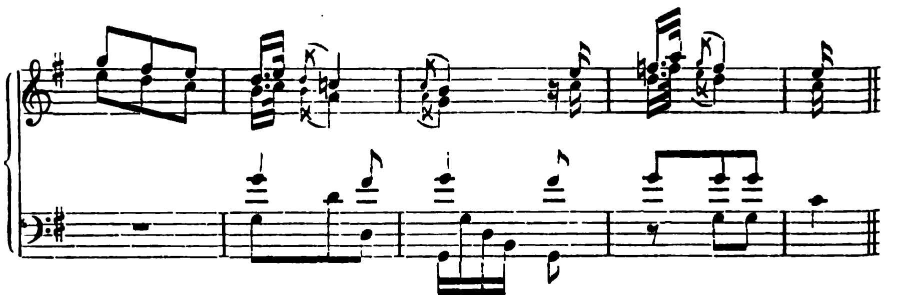



tr
tr


Forte.




tr
tr



Die innig beredtesten Momente dieses feingliedrigen Miniaturstücks sind diese:

Viol.

piano

Fag.

pp

bis

pp

Forte.

tr

pp

piano

bis

tr
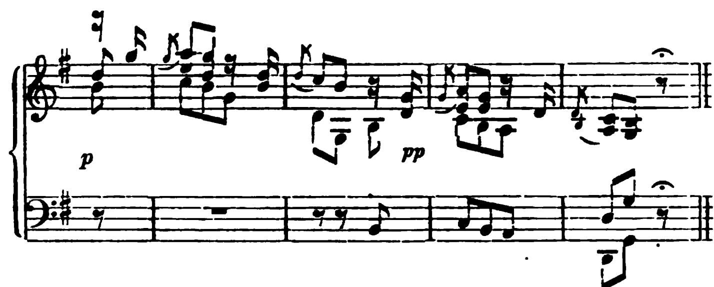
Forte.

Forte.

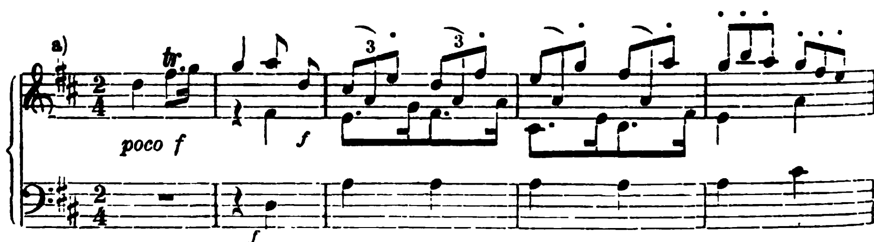
tr
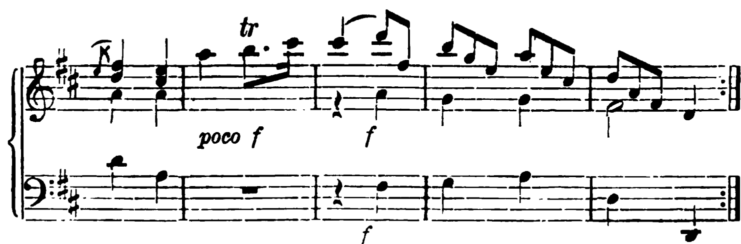
tr

Auch die entzückend naiven Takte, welche diesen Mittelsatz beinah wehmütig verhallend ausklingen lassen, müssen hier Platz finden:



Der Schlußsatz dieses Werkes, ein geistvolles Allegrissimo, hat Reprisen und zwei Themen; nur setzt das zweite Thema erst zum Beginn des zweiten Teiles ein; den formalen Mangel verdeckt die Spontaneität des Ausdrucks, welche besonders in dem romantisch angehauchten zweiten Thema auffällig ist; derlei Stimmungselemente, wie das Elfenhafte dieses zweiten Themas mit dem darauffolgenden, schroff abweisenden Forte-unisono, sind im allgemeinen der musikalischen Empfindungswelt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht eigentümlich. Das sinnend Träumerische, wie das kindlich Warme der Empfindung haben zuerst die Mannheimer gesungen; auf dem Boden der neuen Kunst, welche ihre Werke inaugurieren, steht Graun in diesem Satze wohlgegründet. Wir verzeichnen im folgenden Beispiel (a, b) die beiden Themen dieses Satzes:





b)

In der weiteren Ausgestaltung dieses Satzes fallen einige Takte durch ihre moderne Haltung ganz besonders auf; mit Bezug auf den Satz selbst sind sie eine Ausdeutung des Gehalts des zweiten Kernmotivs des ersten Themas;

Die Wiederkehr des ersten Themas nach dieser kleinen Durchführungspartie interessiert durch eine wirkungsvolle Variante:

b)

3 Trombe.

Corni.

Timp.

Viol. I, II.
Viole.

forte *piano* *piano*

Bassi.

Ein Resümee über Grauns Ouvertüren muß diesem Komponisten in der Geschichte der französischen Ouvertüre einen hohen Platz anweisen; er ist der letzte bedeutende Repräsentant dieser Instrumentalgattung; er hat sich keineswegs in allen Fugati seiner Ouvertüren frei gemacht von der seelenlosen Gründlichkeit, in welcher die norddeutsche Schule ihr Ideal sah; aber in vielen Sätzen, oder zum mindesten für längere Strecken eines Satzes steht er weit entfernt von jenem künstlerischen Quietismus mit dem königlichen Sigill. In der innerlichen Ausgestaltung seiner Ouvertüren ist er in der Hauptsache nur in dem einleitenden Grave der französischen Ouvertüre und in den dieser Ouvertüre folgenden Sätzen über das Milieu seiner Zeitgenossen hinausgegangen. Die pompöse Kraft seiner Graves erinnert lebhaft an Joh. Fr. Fasch: Graun dürfte diesen Meister, der seit 1722 in Zerbst Hofkapellmeister war, persönlich kennen gelernt haben, da er 1726 im benachbarten Merseburg Kapelldirektor war; aber Graun erreicht Fasch nicht in dem symphonischen Schwung der Fugati, welcher bei Fasch aus dem Verzicht auf strenge Fugierung resultierte. Graun zieht einem einzigen prägnanten Motiv von modern thematischem Charakter ein wohlgefügtes Fugenthema mit lebensvoller Physiognomie vor; dieses ist mit seinem Begleitapparat (Comes und freiem Kontrapunkt) diejenige Quelle, welche für den Bau des Satzes das hauptsächlichste Material liefert, denn die Episoden kommen prinzipiell nicht in Frage; infolgedessen dürften in einzelnen Fällen der Phantasietätigkeit Grauns gewisse Schranken gesetzt worden sein; aber dieser nicht erhebliche Nachteil war mit einem Vorteil verbunden: die in den kontrapunktischen Werken potenziert arbeitende Phantasie konnte sich

dann, als es galt, homophone Symphonien zu schreiben, der strengeren Fesseln entledigen und einen freieren Flug wagen. Dazu kam, daß durch die strenge Schulung im Kontrapunkt die symphonische Faktur solider und die Entwicklung des Ganzen logischer wurde; auch machte dann die Einschaltung kontrapunktischer Manieren zur Kontrastierung gegen die als Hauptstil durchgeführte Homophonie keine Schwierigkeiten. So erzog sich Graun selbst, durch seine kontrapunktischen Arbeiten, zu einem Symphoniekomponisten, welcher den Wert der Loslösung von den Fesseln, welche die komplizierte Technik polyphoner Kunst auferlegt, verständig abschätzte, die erlangte Freiheit in seinen homophonen Werken kunstgerecht verwertete und nicht in Flüchtigkeit der Form und des Ausdrucks verfiel. Das wird der Abschnitt dieser Darstellung über Grauns Symphonien ausführlicher klarzulegen haben.

IV. Die Symphonien Hasses und Karl Heinrich Grauns.

Der Betrachtung der Symphonien Hasses und Karl Heinrich Grauns sei ein Rundblick vorausgeschickt über die Anforderungen, welche die Kunstrichter des 18. Jahrhunderts an diese Instrumentalform stellten; wie sie über die Relationen zwischen Symphonie und Drama dachten, ist in einem besonderen Abschnitt untersucht worden. Nur sei vorgreifend hier schon erwähnt, daß Quantz bei der Untersuchung der Möglichkeiten, die drei Sätze der Opernsymphonie ideell mit der Oper in Verbindung zu bringen, betont, daß die Symphonie „doch auch noch zu anderen Absichten“ brauchbar bleiben solle.[1] Es ist erwiesen, daß Hasses und K. H. Grauns Theatersinfonien auch im Konzertsaal zur Aufführung kamen, aber ausdrücklich für das Konzert bestimmte Symphonien dieser beiden Opernkomponisten waren nicht zu eruieren; es sei jedoch erwähnt, daß sich Symphonien Hasses vorfinden, deren Zugehörigkeit zu einer Oper nicht festzustellen war. Die Symphonie zu K. H. Grauns Pastorale *Il Giudizio di Paride* (Berlin 1752) erschien 1757 bei Breitkopf in Stimmen gedruckt, ohne den ausdrücklichen Vermerk ihrer Zugehörigkeit zu einem Bühnenspiel zu tragen. Gleicherweise umschließt die einzige gedruckte Sammlung gedruckter Symphonien Hasses (als opera terza bei Witvogel [Amsterdam] in Stimmen erschienen) sechs Theatersymphonien, deren Herkunft von der Oper nicht angemerkt ist. Hasses Symphonie zur Oper *Asteria*, welche beliebt gewesen zu sein scheint, findet sich unter der Bezeichnung „Concerto“ in dem gedruckten Sammelwerk „Collection of celebrated airs .... all set for 2 German Flutes or violins and a Bass“, London 1750 und auch als erste Nummer in dem Sammelwerk „Six Concertos set for the harpsichord or organ“, London 1760.[2] Wegen der willkürlichen Bezeichnung „Concerto“ sei an die analoge Gepflogenheit der englischen Verleger erinnert, welche Haydns Symphonien noch in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts Ouvertüren nannten.[3] Die obigen Auf-

[1] Anleitung, § 43.

[2] Beide Sammelwerke im British Museum, London.

[3] Vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, Wien 1867. II, p. 30. Haydns Symphonien wurden angezeigt als Ouvertüre, große Ouvertüre, beliebte Ouvertüre, auch als *the favourite new grand ouverture;* selten wurde *sinfonie* gebraucht; öfters ist

weisungen von Opernsymphonien, die als Konzertsymphonien in den Handel kamen, wollen nur Beweismaterial dafür sein, daß sich die musikalische Praxis nicht mit den Postulaten der zeitgenössischen Ästhetik deckt; denn Scheibe macht im „Kritischen Musicus" zwischen theatralischen Symphonien und Kammersymphonien einen bedeutsamen Unterschied. Das breite ästhetische Raisonnement, das Scheibe für das Kapitel „Sinfonie" aufwendet, orientiert über alle einschlägigen Fragen am besten und diene auch dieser Darstellung als Stützpunkt, umsomehr als Scheibe seine Darstellung rhetorisch abschließt: „Und wer kann eine Graunische oder Hassische Synphonie [1] ohne Vergnügen oder Nutzen anhören?" [2]

Scheibe unterscheidet geistliche, theatralische und Kammersymphonien. Die zweite Gruppe der theatralischen Symphonien zerfällt in Symphonien zu Opern, zu Tragödien und zu Komödien. Im 66. Stück untersucht er die Herkunft der Opernsymphonien und ergeht sich in problematischen Vermutungen über den ideellen Zusammenhang von Ouvertüre und Drama; das 68. Stück (1745, p. 623) wendet sich dem Formellen zu, der „Entwicklung der Symphonie" und berührt somit die hier interessanteste Frage.

Er unterscheidet zweierlei Arten: solche Sätze „mit gewissen Klauseln oder geschlossenen Teilen", also mit Reprisen, und solche, welche „ohne eine gewisse Abteilung des ersten und zweiten Teiles zu bemerken, ununterbrochen bis an den Hauptschluß fortgehen".[3] Der zweite Teil (in der Form mit Reprisen) fängt, nach Scheibe, „hier auch wieder mit der Haupterfindung an, und richtet sich in Ausführung desselben auf das genaueste nach der Beschaffenheit und den Gedanken des ersten Teiles". Dieser Hinweis läßt erkennen, daß Scheibe diejenige zweiteilige Form, welche nach der Reprise mit dem thematischen Material des ersten Teils arbeitet und erst gegen den Schluß mit dem ersten Thema in der Tonica wiederkehrt, unbekannt ist. Dies ist

unter *overture* nur ein erster oder letzter Satz zu verstehen, wie dies auch bei dem *finale* oder *full piece* zu nehmen ist; unter „große Ouvertüre" ist stets die vollständige Symphonie gemeint.

[1] Scheibe gebraucht durchweg die Form Sy*n*phonie.

[2] Daß Hasse und Graun (die Brüder?) an dieser Stelle allein rühmend hervorgehoben werden, obwohl auch andere Symphoniker hier zu nennen wären, ist nicht sonderlich auffällig; denn diese Komponisten behaupteten in der allgemeinen Wertschätzung über die Mehrzahl der zeitgenössischen Komponisten Mittel- und Norddeutschlands ein unbestrittenes Übergewicht. Vielleicht war aber Scheibe (man denke an seine Polemik gegen Bach) in diesem Falle nicht ganz unparteiisch; in seiner „Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik, Altona und Flensburg 1754", sagt er (p. 36), daß Graun (und Telemann) seine Schriften mit ihrem Beifall beehrt hätten".

[3] Zweiteiligkeit der Form mit Reprise kennt bereits Mattheson (Orchestre I, p. 171 f.); nach seiner Darstellung schließt die Symphonie mit einem lustigen Menuettgleichen Satze, „welcher ebenfalls zwei oder mehr Reprisen leidet, in der Kirche aber sich nimmer melden wird." Matthesons Darstellung hat 1732 in Walthers Lexikon Platz gefunden (Artikel Symphonie) und wohl von dort in Zedlers Großem vollständ. Universal-Lexikon. Leipzig u. Halle 1744. Bd. 41, p. 741.

ein wichtiges Moment. Denn wenn auch Scheibe bemerkt, daß man die Tonart in dem zweiten Teil mehr als einmal verändern könne, und wenn er daran erinnert, daß „geschickte und unerwartete Fälle und Gedanken eine solche Symphonie desto lebhafter und angenehmer machen", so bezieht sich das alles, wie Riemann nahelegt,[1] auf die unvermeidlichen starken Abweichungen, welche die umgekehrte Modulationsrichtung des zweiten Teils gegenüber dem ersten zur Folge hat. Scheibe gibt noch Anweisungen für den Bau von Symphonien, die „ohne Abteilung bis auf den Hauptschluß fortgehen", also keine Reprise aufweisen. Er fordert für diese Symphonien wenige „Veränderung der Gedanken", größere Ausdehnung, Vermeidung von schlußartigen Bildungen und genaue Berücksichtigung der rhythmischen Verhältnisse. Alle geschwinden Sätze sollen munter, neu und fließend, alle langsamen aber zärtlich und rührend sein. Der letzte Satz soll „insonderheit sehr flüchtig eingerichtet sein, damit er auf das geschwindeste kann gespielt werden"; besonders fordert Scheibe hier genaue Beobachtung des Periodenbaus. Der von Scheibe gemachte Unterschied zwischen Oper- und Kammersymphonie gipfelt darin, daß der Komponist in der Kammersymphonie größere Freiheit an den Tag legen kann, sowohl „in der Erfindung als in der Schreibart"; keinerlei programmatische Tendenzen sollen ihn beeinflussen, die Kammersymphonien sind für Scheibe absolute Musik par excellence. Prägnanter als Scheibe beleuchtet Sulzers „Theorie" (Artikel Symphonie) den gedanklichen Inhalt der einzelnen Sätze; die Symphonie soll wegen der starken Besetzung der einzelnen (vier) Stimmen auf die melodische Linie den größten Nachdruck legen; keine Stimme soll Verzierungen und Koloraturen aufweisen. Da die Symphonie a vista gespielt werden muß, dürfe sie technisch keine Schwierigkeiten bieten. Die Opern- oder Kirchensymphonie soll den Zuhörer in die Stimmung versetzen, die das folgende Stück im ganzen atmet; die Kammersymphonie hingegen erreiche ihren Zweck nur durch eine „volltönige, glänzende und feurige Schreibart". Die Allegri sollen nach Peter Schulz neben ausgiebiger Verwendung dynamischer Hilfsmittel und harmonischen Überraschungen freie Satztechnik zeigen, thematische Arbeit in den Bässen, konzertierende Mittelstimmen, Unisoni, starke melodische wie harmonische Veränderungen und zuweilen Fugato-Faktur. Langsame Sätze sollen angenehmen, pathetischen oder traurigen Ausdruck tragen; Schulz erinnert hier an die Würde der Kunstgattung und warnt vor „bloßen Tändeleyen", die eher in „Symphonien vor komischen Operetten einen guten Platz haben können". Koch (Lexikon, p. 1387) verlangt für die formelle Gestaltung des zweiten Satzes Analogie mit dem vorausgegangenen Allegro, jedoch in kleineren Proportionen; er fordert Rondoform, oder Variationen über einen zweimal

---

[1] Denkmäler d. T. in Bayern III, 1. p. XIII.

achttaktigen Andante- oder Adagiosatz; hinsichtlich der letzteren Form erinnert Koch (1802) an die „vorzüglichen Meisterwerke" Haydns, der sich „dieser Form zuerst bedienet".

Alle Quellen orientieren nur flüchtig über die Anzahl der Sätze. Von der Einführung des Menuetts „in der Mitte des verwichenen Jahrhunderts" berichtet nur Koch; er verweist als Herkunftsort auf die südlichen Gegenden von Deutschland und damit so gut wie untrüglich auf Mannheim. Riemanns Publikation Mannheimer Symphonien hat ergeben, daß die Einführung des Menuetts in der Symphonie auf das Konto der Mannheimer Symphoniker zu setzen ist. In der Frage nach der Herkunft des modernen Symphonie-Menuetts wird der springende Punkt zumeist übersehen. Es handelt sich nicht darum, Symphonien aufzufinden, unter deren Sätzen überhaupt ein Menuett vorkommt, sondern solche *vier*sätzige Symphonien, deren dritter Satz ein Menuett ist. Vor den Mannheimern finden sich solche Symphonien ganz vereinzelt; Riemann (a. a. O.) hat deren sechs von Albinoni, Detlef Schultz [1] eine solche von G. M. Monn (1740) nachgewiesen; der Verfasser fand eine ebensolche Symphonie von Georg Reutter (Sohn), jedoch erst vom Jahre 1757,[2] also zu einem Zeitpunkte, in dem das geistige Haupt der Mannheimer, Johann Stamitz, schon am Ende seines Lebens stand; dieses isolierte Auftauchen eines Menuetts als dritter Satz in der vierteiligen Anlage bezeugt, daß dieser Vertreter der älteren Wiener Schule, ebenso wie G. M. Monn, von der genialen Idee, als welche die Einverleibung der derblustigen oder naivgraziösen Elemente des Menuetts in die Symphonie anzusehen ist, nicht in dem Maße durchdrungen war, wie die Mannheimer. Dreisätzige Symphonien mit einem Menuett als Schlußsatz finden sich sehr häufig. Eine einzige viersätzige Symphonie Hasses, deren Zugehörigkeit zu einer Oper nicht feststeht, und deren Authentizität mit starken Gründen anzuzweifeln ist, stellt das Menuett an den Schluß und macht damit die Logik der so gewonnenen Viersätzigkeit — Alla breve, Andante, Allegro, Menuet — recht fragwürdig; denn die Einführung des Menuetts in die viersätzige Symphonie ist ästhetisch nur dann gerechtfertigt, wenn das Menuett an dritter Stelle steht und durch sein ihm eigentümliches Wesen gegen sämtliche übrigen Sätze absticht; nur so placiert entspricht es dem Gesetz von der Kontrastwirkung als leitendem Prinzip musikalischer Formgebung, womit extrem radikale Unterscheidungen nicht einbegriffen sind. Zu erwähnen ist noch, daß Symphonien mit zwei Menuetten als dritter und vierter Satz nichts Ungewöhnliches sind. Hiller, welcher die Menuetten „Schminkpflästerchen auf dem Angesichte einer Mannes-

---

[1] Mozarts Jugendsymphonien, Leipzig 1900, p. 8, Anmerkung; diese Symphonie konserviert auch noch für alle Sätze dieselbe Tonart.

[2] Wien, Musikfreunde, Ms. XIII, 2826.

person nennt“ [1] befürchtet, daß das Menuett den männlichen Eindruck dreier auf einander sich beziehender, ernsthaften Sätze verletzen könne. Nach diesem Judizium hätte man sich diesen Thomascantor als einen außerordentlich sensiblen Musiker vorzustellen, dessen ästhetisches Empfinden freilich weitaus zu einseitig Abtönung eines gemeinschaftlichen Charakters fordert; denn die kleinen Andantes und Largos jener Symphonien bewegen sich zumeist auf einem viel zu bescheidenen Niveau des Affekts, als daß die Kontrastierung durch ein frohgestimmtes Menuett das Totalbild ernstlich schädigen könnte, zumal dem Komponisten im Schlußsatze Gelegenheit geboten ist, auf die Grundstimmung des ganzen Werkes zurückzukommen[2]. Ist der Schlußsatz eines von den vorüberrauschenden Presti, so bleibt Kontrastierung zunächst garantiert durch das kadenzierte Menuett selbst und ferner durch den Wechsel von Tempo, Takt und Tonart. Nicht ohne eine Dosis von Humor beobachtet man, daß Hiller nur durch das Neue an sich aus seiner ästhetischen Ruhe erweckt wurde und so das oben zitierte abfällige Urteil über die Symphonien-Menuetten schrieb; schon zwei Jahre später [3] denkt er über den ehedem unbequemen Eindringling weit versöhnlicher: „Die zwischen die größeren Sätze gestellten Menuette und Trii geben dem Ganzen eine gewisse Miene der Lustigkeit, die sich freilich zu Symphonien besser schickt, als wenn man seine Kunst zur Unzeit mit krebsgängigen Kanonen und anderem harmonischen Spielwerk zeigen wollte“. Die Frage, ob das Menuett seine Einverleibung in die Symphonie der Abkehr der Komponisten von kontrapunktischer (imitatorischer) Arbeit, oder irgendwelchen ästhetischen Raisonnements verdankt, möge dahin beantwortet werden: die Musiker fühlten, daß ihre Renaissancebestrebungen nur dann einen wurzelfesten Boden erlangen konnten, wenn sie der Musik neue, keimkräftige Elemente zuführten, und diese fanden sie in der Melodik und Rhythmik der Musik des Volkes, seiner Tänze und Lieder. Das junge Symphoniemenuett, so wie es die Mannheimer schreiben, bedeutete natürlich noch nicht eine erlösende Fröhlichkeit gegenüber einem vorausgegangenen, allzu tiefsinnigen Andante. Mancher langsame Satz Johann Stamitz' erregt sicherlich unser tiefstes

---

[1] Wöchentl. Nachrichten 1766, 31. Stück.

[2] Vgl. auch Gustav Fülleborns Haydn-Studie, 1801, p. 21 (enthalten in dem *Museum deutscher Gelehrten*, Breslau 1801—02): „Dem ersten Satz seiner (Haydns) Symphonien liegt oft ein Rondo zu Grunde, und zuweilen kommt man auf den Gedanken, man höre den letzten Satz und hört doch den ersten. So wie ich mir die Theorie des ersten und letzten Satzes denke, so soll, im Ganzen genommen, zwar in beyden die nämliche Hauptempfindung herrschen (wie wäre sonst Einheit möglich!) aber der letzte Satz soll die Empfindung, welche schon im ersten herrscht, verstärken, leidenschaftlicher vortragen. Ist dieß der Fall nicht, hört man zuerst eine rondoartige Bearbeitung und zuletzt wieder eine, so hat man zwey Tonstücke, zwey Rondeaus, aber nicht ein Ganzes gehört.“

[3] Wöchentl. Nachrichten 1768, III, p. 107.

Empfinden und läßt uns das folgende, fröhliche Menuett wie einen Hoffnungsstrahl begrüßen; aber jene starke Verinnerlichung, welche eine Kontrastierung durch ein feingliedriges und pointiertes Menuett *unbedingt* nötig macht, lebt erst im großen Stil des letzten Beethoven. Daß die Dreisätzigkeit das eigentlich logisch Gebotene war und so das Grundschema aller Formgebung A—B—A in kleinem Stile versinnbildlichte, hat Riemann betont [1] und darauf hingewiesen, daß in den älteren Symphonien der vierte Satz als überflüssig erachtet wurde, da der dritte, das Menuett, welches dem Charakter des ersten Satzes näher kam als der langsame Mittelsatz, allzu ausführlich auf die Haupttonart zurückgekommen war und so die stärkere Verinnerlichung des langsamen Satzes wieder aufgehoben hatte.

Wie schon erwähnt, beschränken sich *Hasses Symphonien* auf zwei Allegrosätze, welche einen langsamen Mittelsatz einschließen; in den Symphonien seiner ersten Opern gehen die Sätze zuweilen ineinander über, wobei zumeist der erste Satz mit einem starken Ritardando in die neue Dominante einmündet; die letzten Takte pflegen dann auch im Wesen und im Rhythmus gegen das Vorhergehende zu kontrastieren. Oft leitet der Schlußsatz unmittelbar oder durch einen Halbschluß in die erste Szene über, wobei dann der Eintritt des Chors bevorzugt wird. Vorausgeschickt sei noch, daß vorbildlich für Hasse sein Lehrer Alessandro Scarlatti und vielleicht sein Vorgänger im Dresdener Amte, Heinichen, gewesen sind; die Symphonien des letzteren bieten freilich, abgesehen von fortschrittlichen Zügen in der Instrumentation, nichts, was besonders hervorgehoben zu werden verdiente. Aus dem reichen Schatz der überlieferten Opern Hasses und damit der Symphonien hat der Verfasser diejenigen herausgezogen, die nach seiner Meinung Hasses Individualität am treuesten porträtieren; der kritischen Betrachtung der Instrumentation ist ein besonderer Abschnitt zugedacht.

Zu den frühesten erhaltenen Symphonien gehören die Ouvertüren zu den Opern *Il Tigrane* (1723), *Gerone Tiranno di Siracusa* (1727) und *Attalo* (1728). Die beiden ersten [2] illustrieren am besten Walthers Charakteristik der italienischen Symphonie: „Gemeiniglich fangen sie (sonderlich die vor weltliche Sachen gehören) mit einem etwas brillierenden und dabey majestätischen Wesen an, allwo nicht selten die Hauptpartie sonderlich zu dominieren pflegt.“ [3] Die Gerone-Symphonie, welche wir der Tigrane-Sinfonie vorziehen, setzt so ein:

[1] Große Kompositionslehre I, p. 515.
[2] *Tigrane* in Wien, Musikfreunde und *Gerone* in Hamburg, Stadtbibliothek.
[3] Lexikon p. 589.

Corni.

Oboi.

unis.

Viol. I, II.

Violetta.

Basso.

Dieses unerquickliche Passagenwesen, das nur die Versinnbildlichung lauten Treibens zum Zweck zu haben scheint, spinnt sich 15 Takte lang fort, ohne ein greifbares Thema mit festen Konturen zu entwickeln. Mit dem 16. Takt setzt in der Dominanttonart eine neue Idee ein, die den Vorzug hat, konziser aufzutreten:

Sie kehrt ein zweites Mal wieder, führt jedoch zu dem alten Passagencharakter zurück, bis nach drei Takten ein neues Motiv von den Holzbläsern mit fundamentierenden Streichern vorgetragen wird:

Aber auch dieses Motiv bleibt nicht lange auf dem Plan, vielmehr wird die Rückmodulation zur Tonica vollzogen, die Anfangstakte wiederholen sich, nur die oben zitierte Dominantidee erscheint jetzt in die Haupttonart transponiert; mit geräuschvollen Sechzehnteln eilt der Satz rasch auf das Ende zu, ohne jede logische Entwicklung und ohne den Eindruck eines effektiven Schlusses hervorrufen zu können. Der zweite Satz, den man sich unmittelbar anschließend zu denken hat, steht in der Mollsubdominante der Haupttonart D-dur (der gesamten Symphonie), somit also in G-moll; in der Stimmung trägt er den Affekt leiser Trauer. Die Faktur dieses Satzes, die noch in der alten imitatorischen Satzweise wurzelt, sei durch einige Takte illustriert:

Die Hörner treten in diesem Satze nur ein einziges Mal in Aktion und vereinigen sich mit den Oboen zu einem kleinen Bläsertrio von melodisch und klanglich reizvoller Wirkung:

unis.
Corni.
Oboi.
Viol. I. II.
Viole.
Basso.

Vier Takte vor dem Abschluß des Satzes wird die Dominante D-dur erreicht, in welcher ein Halbschluß den Schlußsatz unmittelbar nachfolgend erwarten läßt. Dieses Schlußpresto im $^{12}/_{8}$ Takt, das auf die Tonart des ersten Satzes zurückgreift, ist von außerordentlicher Unruhe; es überrascht formell insofern, als Zweiteiligkeit mit Reprise des ersten Teiles vorliegt, während der zweite Teil auf die Reprise verzichtet und in einen Adagiotakt ausmündet mit einem Halbschluß in der Dominante, sodaß sich die erste Bühnenszene mit einem Marsch unmittelbar anschließen kann. Der zweite Teil beginnt mit der Transposition des Hauptthemas in der Dominanttonart, moduliert aber schon nach drei Takten zur Tonica zurück, verknüpft

unmittelbar erstes und zweites Thema, das zweite in die Haupttonart transponiert und treibt so eine Art von Durchführung; den Schluß bestreiten selbständige Bildungen bei größtenteils unisono geführten Stimmen.

Die Symphonie von Hasses chronologisch nächster Oper *Attalo, Re di Bitina* (1728) vertritt [1] den echten Scarlattischen Symphonietypus. Sie setzt stramm mit breiten Akkordgriffen der Violinen ein, dem Usus gemäß im Forte, wenn auch die Partitur keine dynamischen Zeichen aufweist; einen Satz mit einer Pianoidee intimen Charakters einzuleiten, welche die Rolle eines „Vorhangs" spielt, ist Hasse noch unbekannt. Der erste Satz der Attalo-Symphonie entbehrt des eigentlichen Kerns; er hat im ganzen etwas Arabeskenhaftes und wirtschaftet mit einem Übermaß von Melodiefragmenten. Das folgende Beispiel verzeichnet den Melodiefaden bis zu dem ersten der stereotypen Halbschlüsse (NB), fügt aber noch eine synkopierte Idee an, welche zum Motiv des Anfangs zurückleitet, das nun in der Dominanttonart auftritt und einen Ganzschluß herbeiführt:

1. Thema.

NB.

1. Thema.

In starkem Kontrast zu dem Ganzschluß, welcher allzu stark das Gefühl der Unterscheidbarkeit in zwei Teile aufkommen läßt, bringt der Komponist mit dem nächsten Takte ein neues Motiv, ein zweites Thema, freilich von sehr bescheidener Ausdrucksintensität; das Motiv ist eine den Komponisten jener Zeit ganz geläufige synkopierte Bildung für weichere melodische Linien bei flüchtiger Skizzierung des Harmonischen:

[1] Hamburg, Stadtbibliothek ND VI, 2930.

Viol. I, II. *piano* *forte* *piano*
Viola. *piano* *forte* *piano*
Basso. *forte*
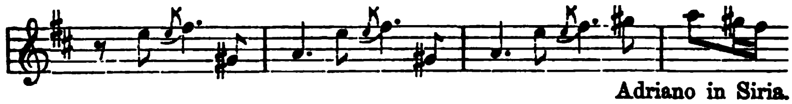
NB.
forte
forte
forte
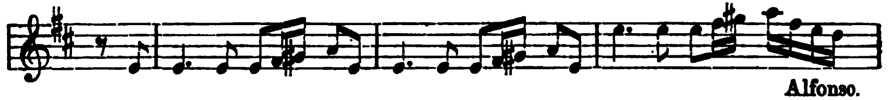
Die epilogisierende Wendung unter NB wird in der höheren Oktave im Piano-Echo wiederholt; hierauf setzt eine sechstaktige, fallende Ligaturenkette mit gehendem Baß in der Variante der Haupttonart, also in G-moll, ein, welche die Generalbezifferung $^{7\ 7}$ tragen könnte; sie endet frei in der Dominante. Die weitere Entwicklung führt rasch zur Grundtonart zurück, verwertet Fragmente der schon oben zitierten Motive und führt die Stimmen unisono unter Aufnahme des Anfangsmotives zum Schluß. Der ganze Satz zeigt Mangel an Disposition und kann auch melodisch nicht fesseln, mit Ausnahme der Sequenz, die an sich und durch die Forte-Intonation kraftvoll gegen die dürre homophone Konzeption der übrigen Partien absticht; eine besondere Vorliebe für Ligaturenketten läßt sich bei Hasse nicht nachweisen. Der zweite, langsame Satz, der wie der dritte die Haupttonart festhält, dehnt sich nur über 23 Takte aus (in der Notation); inhaltlich vermag er garnicht zu fesseln; dagegen ist der Schlußsatz, ein dreiteiliges Allegro assai (Menuett, aber ohne kontrastierendes Trio) mit seiner frischen Melodik weit eher geeignet, das Interesse herauszufordern; sein erster Teil, welcher das erste Thema zweimal rezitiert, wird überflüssigerweise wiederholt. Das Motiv, mit welchem der zweite, ebenfalls zu repetierende Teil einsetzt, löst keine eigentliche Kontrastwirkung aus; es wendet sich auch bald von der Dominanttonart auf die Grundtonart zurück, in welcher das erste Motiv auftritt und den zweiten Teil abschließt; ein dritter Teil von 12 Takten
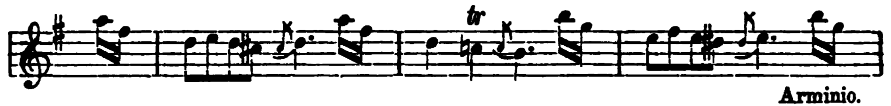
beschränkt sich darauf, nach einleitenden Skalengängen die vier Schlußcharakter tragenden Takte, welche dem zweiten Motiv als Anhang beigegeben sind, im Forte und im tiefen oktavierten Piano zu wiederholen. — Diese knappe, aber für den Rahmen dieser Darstellung zu breite Untersuchung der Attalo-Symphonie, die keineswegs zu den hervorragenden Typen gehört, sei dadurch gerechtfertigt, daß diese Symphonie einer der frühesten Opern Hasses vorangestellt ist. Im folgenden muß sich die Darstellung auf eine Zusammenfassung der Ergebnisse unserer Prüfung und Vergleichung der in Frage kommenden Literatur beschränken und es von vornherein ablehnen, alle Symphonien namhaft zu machen, die nur *einen* harmonisch, melodisch oder formell hervorstechenden Satz, oder gar nur vereinzelt interessante Momente umschließen.

Wegen der leichten Spielbarkeit sind die Tonarten G- und D-dur die beliebtesten. Einleitungssätze in Moll sind ganz selten: Dieselbe Tonart wahren der erste wie der Schlußsatz; während der letztere in der Regel im Tripeltakt steht, bevorzugt der erste auffällig den Dupeltakt. Eine große Anzahl von Symphonien stellt an den Anfang mehr oder minder kraftvolle akkordische Motive von ästhetisch sehr verschiedentlichem Werte; zu Beginn wird unisono-Führung sämtlicher Stimmen (mit geringfügigen Heterophonien) bevorzugt; die Schlußwendungen des ersten Satzes korrespondieren oft notengetreu mit den Einleitungstakten, doch sind auch selbständige Schlußbildungen etwas Reguläres. Die andere große Gruppe der Themen sind die Sprößlinge aus Scarlattis Schule; es sind Themen, denen eine klare Prägung vollkommen abgeht, von verschwommener Physiognomie, charakteristisch durch Auszierung mit Trillern und Skalenläufen und durch Tonrepetitionen, überhaupt aufgeputzt mit einem Übermaß von Adiaphora, welche den amorphen Schwall dieses Musizierens bedenklich bloßlegen. Normaliter wird das erste, viertaktige Thema (mit seinen Anhängen) im Forte vorgetragen und darauf vollständig im Piano wiederholt; die Repetition kommt zu einem Halbschluß in der Tonart der Dominante, wobei die Molldominante zu modulatorischen Zwecken bevorzugt wird. Nach Erreichung dieser Dominante setzt ein reiches Läuferwerk in kleinen Unterteilungswerten ein, das mit geringem harmonischen Aufwand den Weg zur Dominante der Haupttonart einschlägt; ist auch diese erreicht, so ist Raum geschaffen für neues gedankliches Material, für ein neues, für das zweite Thema. Dieses erscheint denn auch, aber zumeist embryonal in Fassung und Intention. Die ungenügende Beobachtung des Periodenbaus läßt seinen Eintritt oft auf die Taktmitte fallen und damit zuweilen eine fatale rhythmische Wirkung auslösen, zum mindesten aber den Eindruck wesentlich abschwächen. Hinsichtlich ihres Stimmungsgehalts sind diese zweiten Themen von naiver Bescheidenheit; ihr Kontrast gegen das erste Thema ist viel zu schwach, als
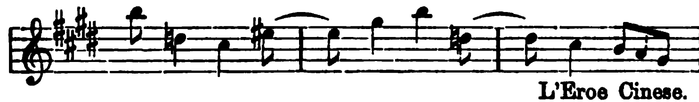
daß es der Träger eines neuen Elements wäre, vielleicht eines sensitiven, weiblichen Elements gegenüber dem männlichen und kraftbestimmten Charakter des ersten Themas. Man sehe die folgende, kleine Auswahl:


Adriano in Siria.


Alfonso.

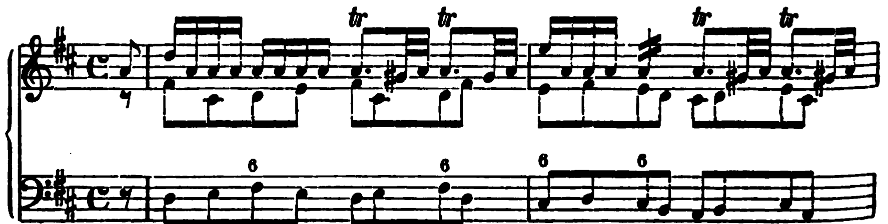


Arminio.
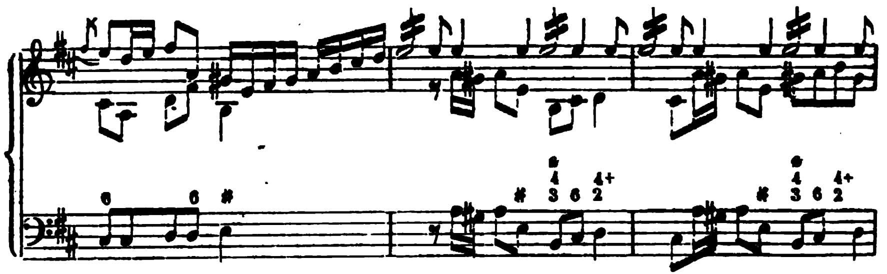

L'Eroe Cinese.

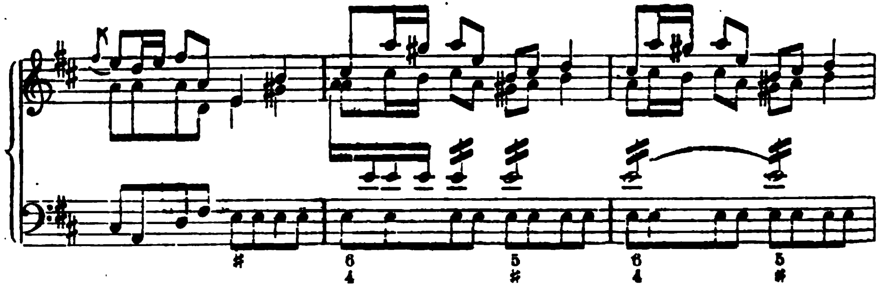

Atalanta.

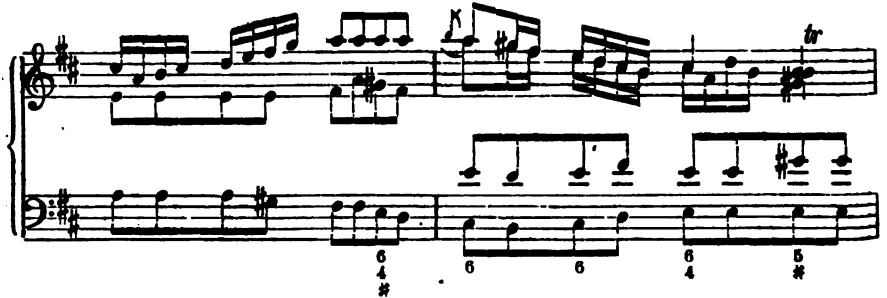
Daneben findet sich eine große Anzahl von Symphonien, deren erste Sätze an der Stelle, wo ein einziges Thema die Rolle der zweiten Hauptidee zu vertreten hat, mehrere Motive gleicher Ausdehnung und gleichen Charakters aufweisen und damit freilich die Unterscheidung von Thema und Nichtthema erschweren; der Effekt in den meisten Fällen ist dann Mangel an Übersichtlichkeit und hieraus resultierendes Gefühl der Unbefriedigung beim Hörer; auch der Analytiker kommt in Zweifel, welchem Motiv er die Rolle eines zweiten Themas zuschreiben soll. Am besten werden auch hier Beispiele illustrieren; das folgende Notenbild verzeichnet den ersten Satz der Symphonie zur Oper *Senocrita* und zwar bis zur Wiederkehr des ersten Themas in der Haupttonart:
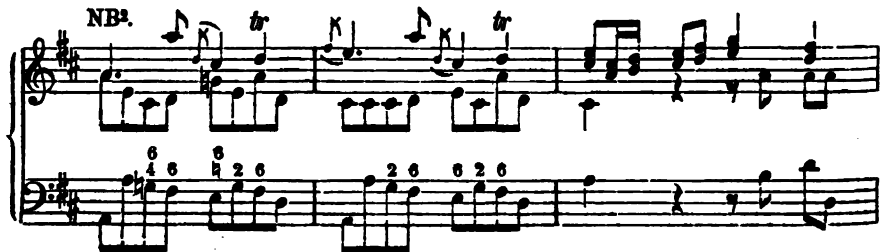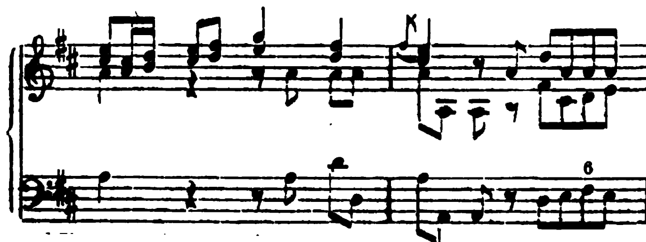


NB[1].
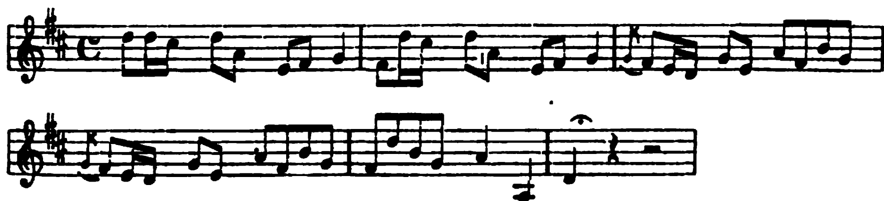





tr
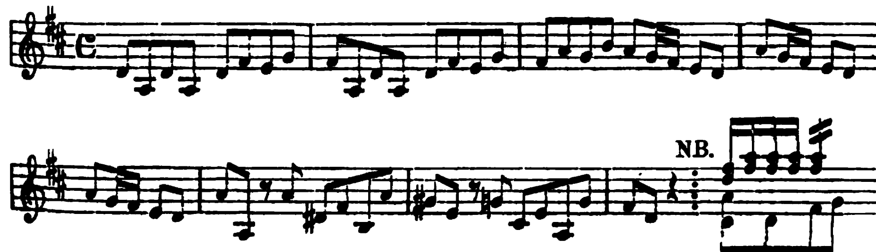

NB².
tr
tr
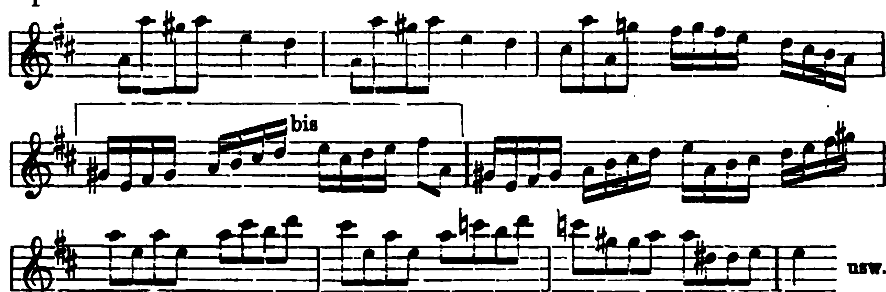


Während man in dieser Symphonie nicht im Zweifel sein kann, welche Idee das Hauptthema repräsentiert, macht die Feststellung des zweiten Themas Mühe, da hier die Motive bei NB[1] und NB[2] in Frage kommen; jedoch verdient das erstere den Vorzug, da das letztere im zweiten Teil des Satzes nicht wiederkehrt. Die Verschiebung der Taktstriche bei der Wiederkehr des ersten Themas, welche das letzte Notenbeispiel noch aufgenommen hat, zwingt den Komponisten zu einer anders gebauten Fortspinnung; diese selbst bevorzugt jene Takte, welche durch die Regsamkeit der Baßstimme hervortreten, greift aber auch sonst eingehend auf das gesamte Material des ersten Teiles zurück; jedoch fehlt es an einem markierten Wiederheraustreten des zweiten Themas. Sechs stramme Takte im Unisono führen zum Schluß:



Der erste Satz der Symphonie zur Oper *Cleofide* interessiert zunächst durch seine ungewöhnlich breite effektive Anlage und durch die auffällige, dreimalige Wiederkehr des Hauptthemas, sodaß man von einer Dreiteiligkeit des Satzes reden kann. Das äußerliche Bild längerer Strecken dieses Satzes leidet an der Unkenntnis des Komponisten von dem verschiedenen Gewicht der Takte, an der Gleichgültigkeit gegen Taktanfang und Taktmitte. In den nachstehend verzeichneten Anfangstakten dieser Symphonie ist der vierte Takt der Notierung überflüssig, wie auch Hasse selbst zu empfinden scheint, als das Thema in der Dominante ohne diesen Takt wiederkehrt; jedoch bringt der Schluß das Hauptthema in der ursprünglichen, hier beanstandeten Fassung. Auf die Mitte des 7. Taktes der Notierung fällt nun, nach dem Usus der Zeit, der Eintritt eines Zwischensätzchens mit thematisch neuem Material von unverleugbarem Repos-Charakter; somit gehört der Taktstrich unmittelbar vor den Einsatz der schweren Zeit, hier also in die Mitte des 7. Taktes (NB.):



Ein motivisch belangloses Zwischensätzchen moduliert nicht sonderlich geschickt zur Dominante, in welcher nur ein kurzes Motiv einsetzt, welches in seiner Ausgestaltung Schlußcharakter annimmt und zwanglos einen zu repetierenden ersten Teil abschließen könnte:



Es ist interessant zu beobachten, daß schon hier das erste Thema in den Bannkreis der Entwicklung gezogen wird, daß es aus der Tonart herausdrängt, obwohl schließlich doch dieser erste Teil mit der Dominante der Dominanttonart, also mit E-dur auf einen zweiten Teil in A-dur ausmündet. Der zweite Teil beginnt mit dem Hauptthema, knüpft daran das meiste Material, das schon der erste Teil brachte und kann im Grunde als eine Oberquinttransposition des ersten Teiles betrachtet werden. Das hermeneutische Talent des Komponisten wendet sich besonders dem zweiten Thema zu, das durch die benachbarten Tonarten wandert, schließlich sich aber doch zur Haupttonart des ganzen Satzes, D-dur, hindurchringt. Eine kräftige Ligaturenkette mit der Generalbaßbezifferung 7 7, bei welcher der Baß abwechselnd einen Quintschritt abwärts und einen Quartschritt aufwärts einschaltet, schließt den zweiten Teil insofern wirkungskräftig ab, als hier ein gewisser Durchführungscharakter durch die kontrapunktische Manier der Sequenz zum Ausdruck kommt:
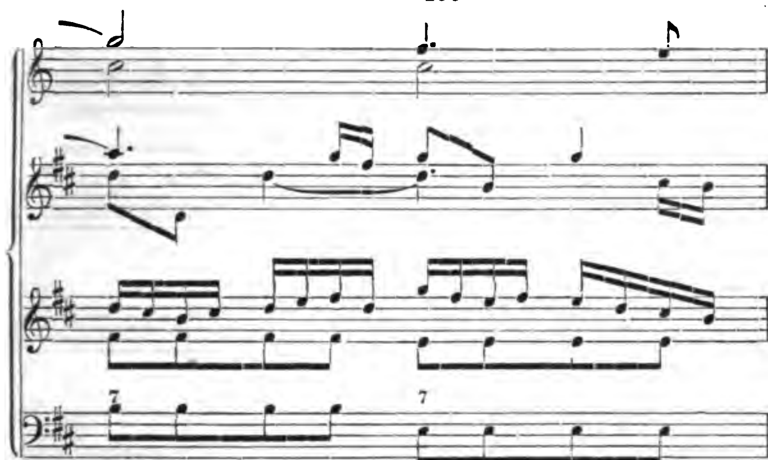
Corni (in D)

Flauti
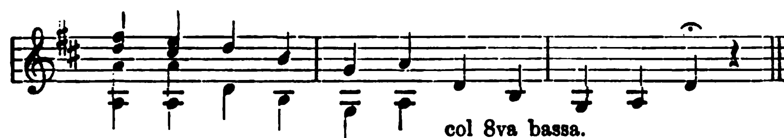
Violini I, II. Viola.

Basso.

7 7 7



Der dritte Teil des ersten Satzes setzt wiederum mit dem Hauptthema in der Tonica ein, nimmt resümierend noch einmal das gesamte bisher entwickelte Material auf und schließt mit einem eigensinnigen Unisono den Satz ab:



Auf die diesem Unisono vorausgehende kräftige und zielbewußte Schlußsteigerung sei deshalb zurückgekommen, weil sich hier eine vergleichende Studie anknüpfen läßt, welche den Nachweis zum Vorwurf hat, daß bei Hasse wie bei seinesgleichen die technische Routine bis zur Schablonenarbeit ausartet; man vergleiche die beiden folgenden Notenbeispiele, von welchen das erstere der Symphonie zu *Cleofide*, das letztere der Symphonie zu *Senocrita* entnommen ist:

Corni (in D).

Flauti. (col Violini).

Viola.

Basso.
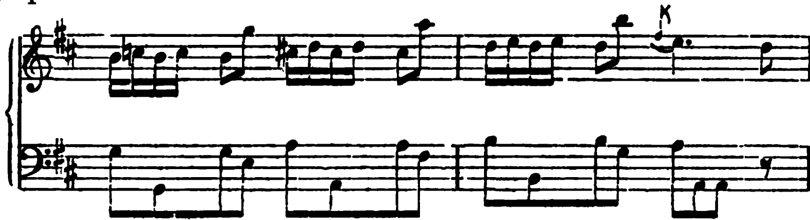
Corni (in D).

Flauti. (Viol.)
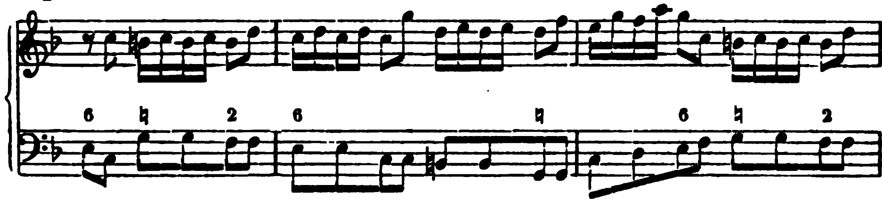
Viola.

Basso.

Das Identische dieser Bildungen ist evident; andere Bildungen finden sich gleicherweise stereotyp in den verschiedensten Symphonien Hasses, zumal in ihren modulierenden Partien. Man vergleiche folgende Takte aus der Symphonie zu *Semiramide*



beispielsweise mit diesen aus der Ouvertüre zu *Asteria:*
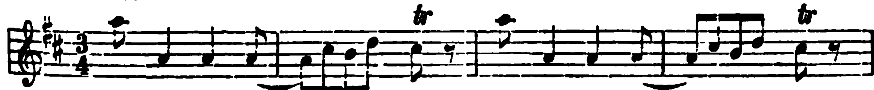


Den Komponisten wegen dergleichen „wandernder Melodien" der Erfindungsarmut zu bezichtigen und ihm Mache oder klügelnde Verstandesarbeit vorzuwerfen, ist müßig; einen Teil der Schuld trägt die gebotene Hast in der Abfassung der Werke; andererseits ist nicht zu verkennen, daß jede Zeit ihre musikalischen Floskeln und typischen Wendungen hat, die aus allen Werken mehr oder minder greifbar herausleuchten; so kam auch Hasses Zeitalter über solche stereotype Bildungen ebenso wenig hinaus, wie das Wagner-Epigonentum unsrer Tage über freie Harmonik, selten gewagte Melodieschritte, motivische Schiebungen usw.
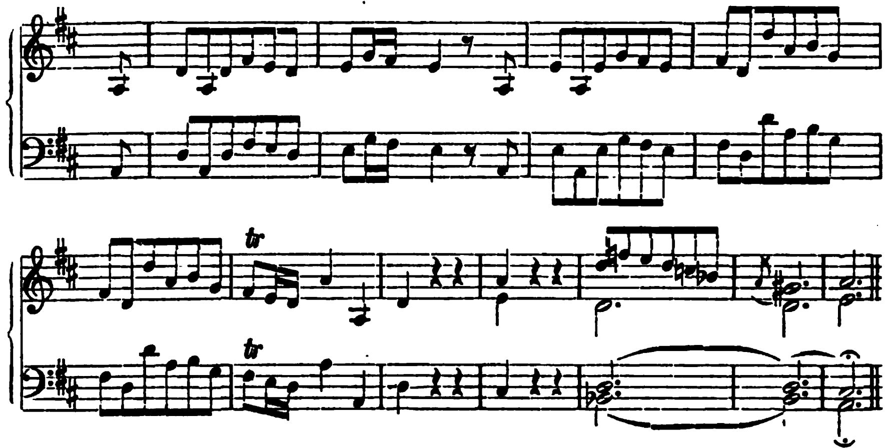
Aus der Symphonie zur Oper *Demofoonte* sind die frischen prägnanten Themen und die modulierenden Partien der Durchführung hervorzuheben; lebhaft laufende Kontrapunkte, die unruhig fluktuierende Dynamik, die sich allerdings nur auf forte und piano beschränkt, eine Ligaturenkette der oben charakterisierten Faktur, geben dem Satz frisches Leben. Die folgenden Notenbeispiele umschließen die beiden Hauptideen und die Schlußtakte, welche letztere ein Beispiel sein wollen für jene Sätze, die unmittelbar in den Mittelsatz übergehen:

1. Thema.
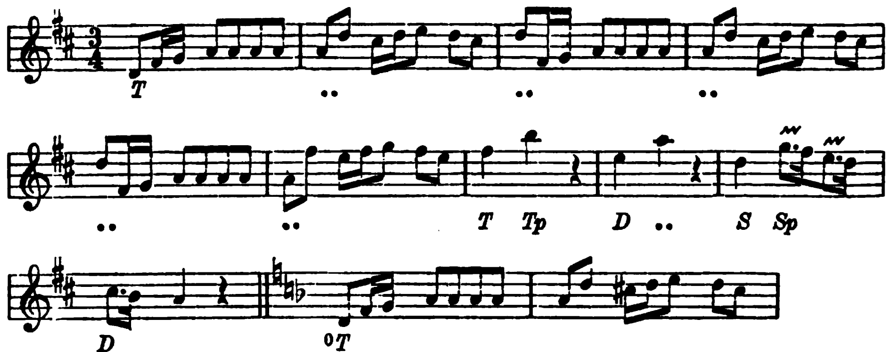


2. Thema.

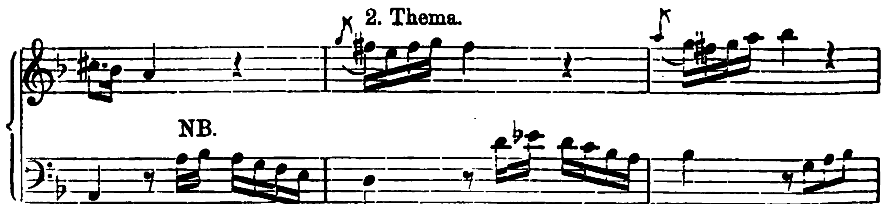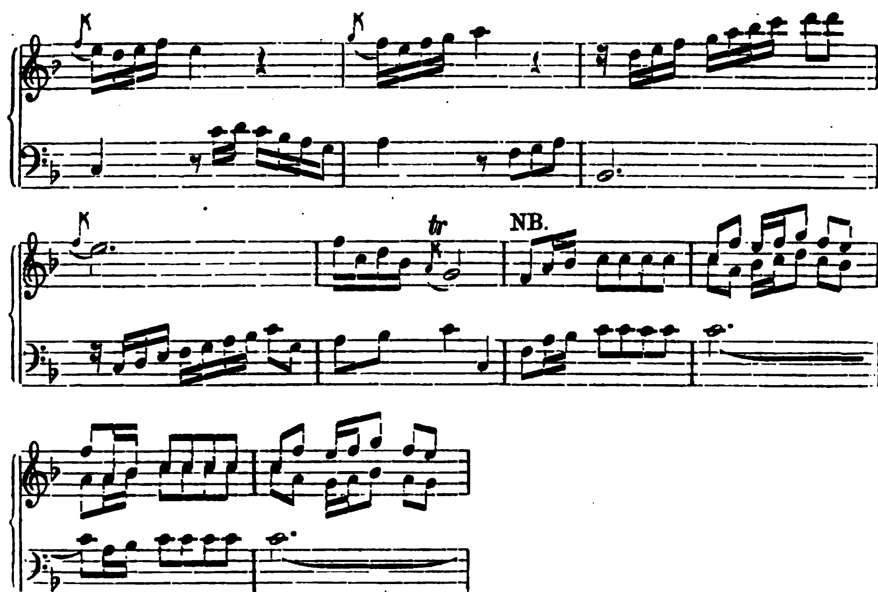




Die Symphonie zu *La Nitetti* ist insofern auffällig, als das erste Thema, nachdem sein letzter Takt verklungen, wiederholt wird, aber in der Tonart der Variante der Tonica:[1]
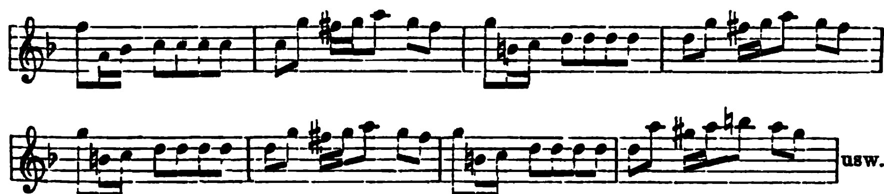


Die Transposition in die Variante endet logischerweise in A-moll, lenkt aber sofort mit der typischen Baßformel zur Haupttonart zurück, in welcher nun ein neues kleines Motiv Platz greift, welches jedoch bemerklich gegen das schroffe Hauptthema kontrastiert:



[1] Das Thema selbst ist eine Händel geläufige Wendung; vgl. M. Seiffert, F. J. Habermann (Kirchenmusikal. Jahrbuch 1903, p. 85).
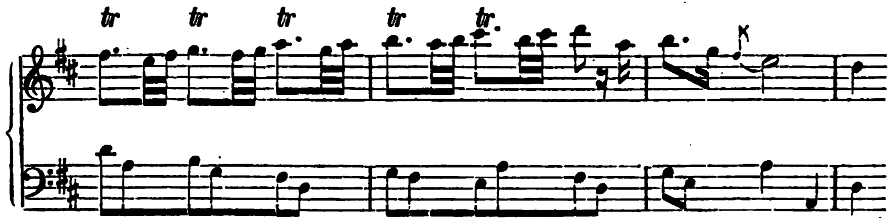


Wie das Notenbeispiel zeigt, ist die Parallele der vorherrschenden Tonart D-moll mit F-dur erreicht; das erste Thema erleidet nun eine für Hasses Zeit charakteristische sequenzartige Schiebung:
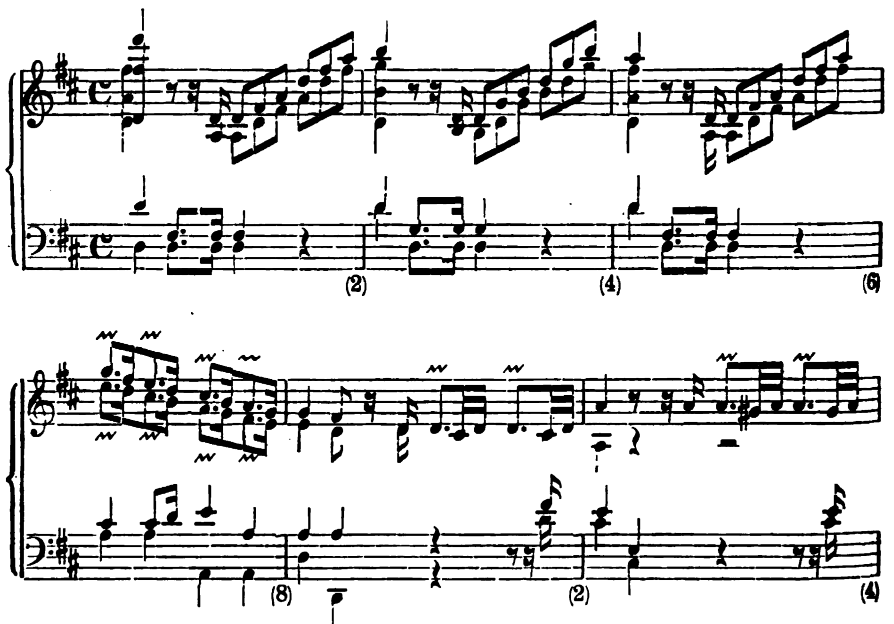


usw.

Man sieht, daß das Thema von einer Tonstufe zur anderen wandert; schließlich wird nur noch ein Bruchstück des Themas mit reichlichem Aufwand von Passagen weiter verarbeitet. Das Ganze ist trocken, empfindungslos und für den Hörer ermüdend; jedoch nähert es sich insoweit dem Wesen der Durchführung, als es sich allmählich von der Struktur des Thementeils abwendet und den Hörer somit erwartungsvoll auf die Wiederkehr beider Themen in ihrer originalen Fassung blicken läßt; auch hilft dabei der häufige harmonische Wechsel. Die ganze Partie endet in einem Halbschluß bildenden A-dur Akkord, der nun endlich der eigentlichen Haupttonart des Satzes, D-dur, zu ihrem Rechte verhilft. Das erste Thema setzt denn auch wie zum Anfang ein und eröffnet gewissermaßen einen zweiten Teil, der das Material des ersten motivgetreu reproduziert. Dieser zweite Teil hat denselben effektiven Umfang wie der erste und vermag ebensowenig wie sein Analogon

die Monotonie der Stimmung zu durchbrechen. Kurz vor dem Unisono-Schluß stehen zwei Takte, die auch hier wiedergegeben seien, weil sie sich bei Hasse in Momenten der Schlußsteigerung regelmäßig einstellen:



Die Symphonie zur Festoper *Alcide al Bivio* leitet Hasse mit einer pompösen Intrade ein (Maestoso); das Orchester beschäftigt außer Oboen und Hörnern auch Pauken und Trompeten. Die Einleitung einer Symphonie durch ein Intrade findet Koch (Lexikon, p. 817) bei den „mehrsten unserer modernen Symphonien", bei Hasse tritt sie nur hier auf, abgesehen von den langsamen Einleitungssätzen seiner Kirchensachen. Diese Symphonie zu *Alcide* gehört zu Hasses besten Symphonien und charakterisiert ihn so bestimmt, daß eine eingehendere Analyse geboten ist. Der erste Satz setzt schwungvoll und festlich glänzend ein:



(6) (8) (8a)

(8b)

Hieran knüpft sich ein Allegro di molto e con spirito im Tripeltakt; seinem Hauptthema wird in piano eine melodische gefällige Periode von acht rhythmischen Takten vorausgeschickt, deren Melodik in ihren weichen Konturen etwas Verbindliches und Einladendes hat:

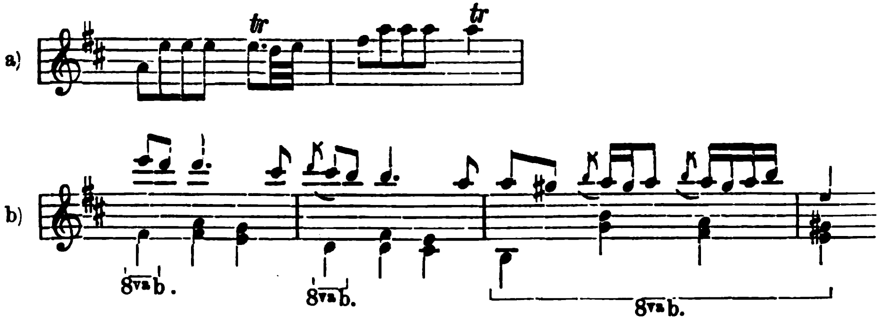
p

Hierauf setzt das erste Thema des Allegros kräftig ein, vom Tutti forte vorgetragen; es ist ein Motiv von harmloser Freudigkeit, das sich mit seinen überreichlichen Halbschlüssen (NB.) ganz wie ein Kind seiner Zeit gibt:

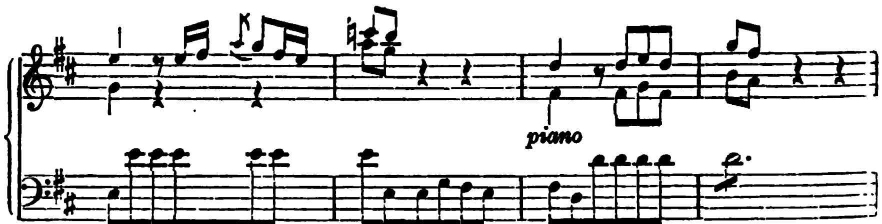
NB. NB.

NB[1]

Die unvermeidliche Baßformel (NB[1]) leitet zur Tonica zurück, und das gesamte Tonbild von acht Takten zieht nochmals an uns vorüber, diesmal die ersten vier Takte piano vorgetragen. Mit Erreichung der Dominanttonart ist Platz für das zweite Thema gewonnen (a), das nun 12 Takte hindurch eine Wanderung über verschiedene Tonstufen unternimmt; ein reizvoller Nachsatz (b) schließt diese Periode und damit einen ersten Teil des Satzes ab:

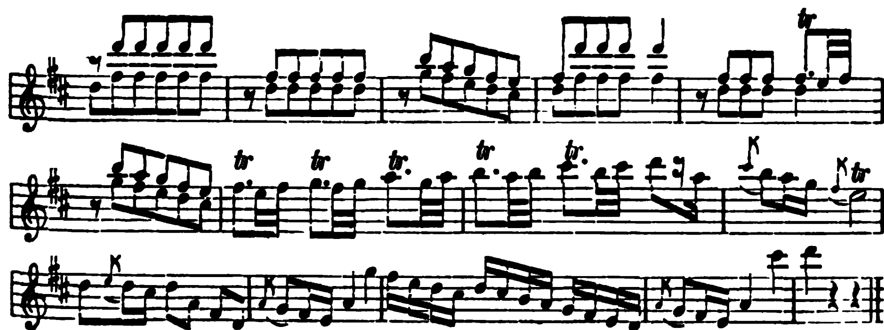


Von diesem Punkte ab zeitigt die thematische Gestaltung kein neues Material mehr; das erste Thema setzt mit einer beträchtlichen Verkürzung in A-dur ein, wendet sich zur Moll-Dominante E-moll und findet dann nicht gerade überzeugend den Weg nach der Haupttonart D-dur:



Wie bereits das Notenbild verrät, kehrt das Hauptthema in der originalen Tonart wieder; auch das zweite Thema, wenn man das kleine Motiv (siehe oben a) so nennen kann, schließt sich hier wiederum an, nur mit geringen Veränderungen, welche jedoch lediglich ornamentalen Charakter tragen; das Motiv selbst leitet zu einer Partie hinüber, die am ausgeprägtesten in der ganzen Symphonie das Wesen der Durchführung atmet. Die Durchführung vollzieht sich nicht durch andeutendes Einführen von Elementen des ersten und zweiten Themas, auch nicht durch Arbeit mit neuen Motiven, sondern nur durch harmonische Schiebungen eines Komplexes von Motiven, der kein thematisches Gepräge zeigt, der aber den Eindruck einer Wegwendung von den Hauptthemen hervorruft und damit der logischen Motivierung der Durchführungsidee gerecht wird:

Der dritte, den Satz zu Ende führende Teil, beschränkt sich nur auf das Hauptthema und versetzt das zweite Thema, das freilich, wie schon erwähnt, allzu miniaturhaft ist, nicht in die Haupttonart; der Ausfall wird nicht als auffälliger Formfehler empfunden. Die letzte Notenfigur, welche wir dem ersten Satze der *Alcide*-Symphonie entnehmen, umfaßt die melodische Linie der Schlußtakte und will illustrieren, was Hasse unter einem glänzenden Schlußtutti versteht:



An dem Schlußsatz derselben Symphonie fällt äußerlich der Dupeltakt auf, während der letzte Satz sonst den Tripeltakt bevorzugt; er geht auch über die normalen Intentionen, dem Ganzen lediglich einen raschen und brillanten Abschluß zu geben, hinaus und nähert sich mehr dem geistigen Niveau des ersten Satzes. Das erste Thema hat konventionellen Zuschnitt und wird, bis ein neues Motiv auftritt, viermal, jedesmal mit Verbrämung durch geringfügige Auszierungen vorgetragen; dieses beständige Wiederholen desselben Gedankens, welches dem Ganzen den Stempel seelenloser Trockenheit aufdrückt, wiederholt sich fast getreu in der Quinttransposition; erst dann wird ein erhöhtes Interesse wachgerufen durch das Auftauchen eines Motivs, welches sich zwar schon im ersten Teile präsentiert hatte, jetzt aber besonders durch seine feinere Gliederung hervorsticht und durch den Umstand, daß sich ihm kleine kontrapunktische Manieren beigesellen, welche gegen die m Satze als Hauptstil durchgeführte Homophonie wirkungsvoll abstechen:

Oboe 1°
Viol. 1°
2°
Viola.
Basso.

Aus der Symphonie zur Oper *L'Eroe Cinese* ist nur die melodische Frische der Ideen hervorzuheben, während die formelle Gestaltung des ersten Satzes keinen Anlaß zu einer besonderen Würdigung gibt. Die Themen und das reizvolle Zwischensätzchen sehen so aus:

1. Thema.

2. Thema.
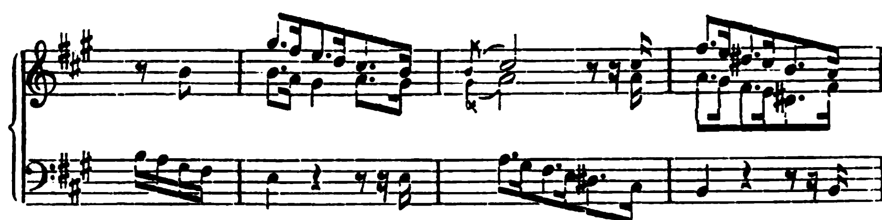
Zwischensatz.
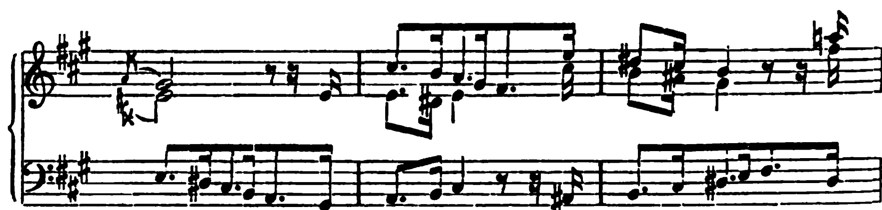
Der Themakopf des ersten Satzes der Symphonie zur Oper *Il Ciro riconosciuto* erinnert in seinem Mangel an bestimmtem individuellem Ausdruck an Scarlattis Einfluß; an sich stellt dieses Thema (a) nichts Konzentriertes hin; erst sein Nachsatz (b) entfaltet etwas von der Kraft, welche seinem Kernmotiv eigen sein sollte:

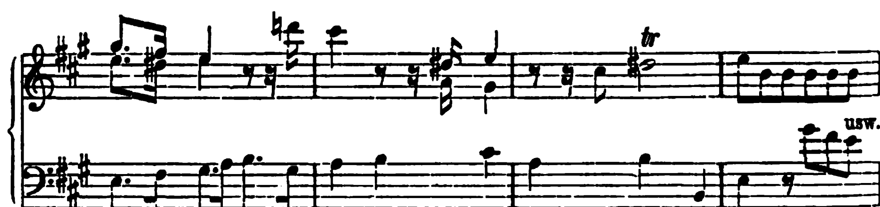
a) bis

b)
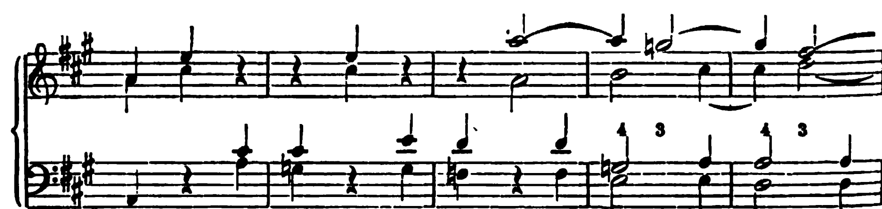
Es ist interessant zu beobachten, wie infolge des doch schließlich weichlichen Charakters dieses Hauptthemas, das zweite Thema nichts von der Prärogative eines solchen atmet, nichts von dem weiblichen intimen Fluidum; es erscheint vielmehr im Forte, hat durch Festhaltung punktierter Rhythmen ein scharf pointiertes Wesen angenommen, schreitet positiv und straff einher und ist damit der einzige Faktor, welcher diesem Satze ein gediegenes Rückgrat gibt und eine summarische Disposition über den Verlauf der Entwicklung ermöglicht.
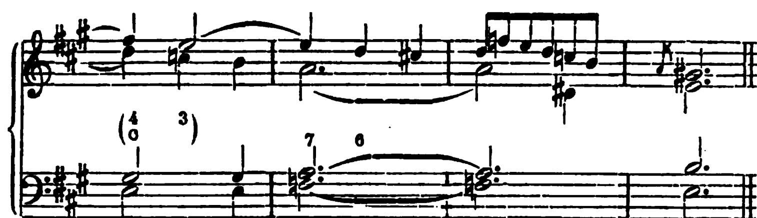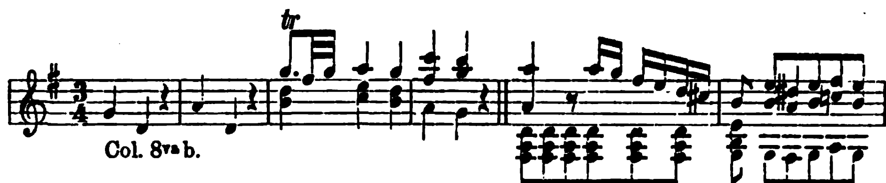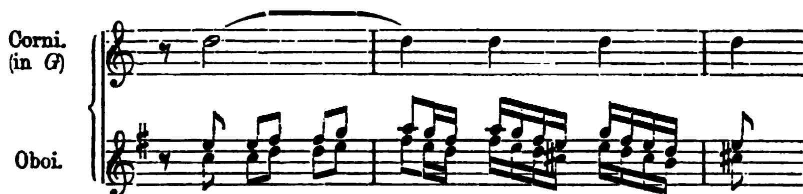






Nicht minder beweiskräftig für den Mangel an eigentlicher Zeugungskraft des Hauptthemas ist der Umstand, daß Hasse diesmal verzichtet, aus den motivischen Elementen des ersten Themas die Schlußwendungen herauswachsen zu lassen, an deren Stelle vielmehr eine freie, mit dem Vorhergehenden in keinerlei Zusammenhang stehende Ligaturenkette tritt, was bei Hasse durchaus anormal ist; zudem endet diese Sequenz mit einem Halbschluß, welcher den unmittelbaren Übergang in das folgende Allegretto bedingt, das seinerseits nun den Hörer über die Farblosigkeit des ersten Satzes hinwegtäuschen will, wozu es sich allerdings eignet. Die fallende Ligaturenkette mit 4 3 sieht so aus:





Die jedermann im Klavierauszug [1] zugängliche Symphonie zur Oper *Siroe*, deren Hauptideen das folgende Notenbeispiel gibt, während die Zwischengedanken verwandten Charakters keiner Notierung bedürfen, ist überall durchsichtig und einfach disponiert und eiinnert in der Flüssigkeit der thematischen Physiognomie und in der Beschränkung auf wenige prägnante Motive an Mozart:





Der Reichtum an unterscheidbaren Motiven, welcher die Symmetrie der Form gefährdet, zeigt sich besonders markant in der Symphonie zur Oper *Il Re pastore*, welche unter Hasses Opernsymphonien in erster Reihe marschiert. Sie wird eingeleitet piano durch ein zierliches staccato-Motiv, aus welchem heraus jedoch die Fortspinnung entwickelt wird, an Stelle eines selbständigen Kopfthemas; das folgende Beispiel verzeichnet diese einleitenden Takte (a), ferner zwei Ideen (b, c), welche nach der Modulation in die Dominante auftreten und schließlich noch ein neues Thema (d), das durch seine moderne Faktur und melodische Linienführung bemerkenswert ist:

---

[1] Otto Schmid, Musik am sächsischen Hofe Bd. 2, p. 1 ff. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900).

a)

Flauti 1, 2. Col. Viol.

piano

Corni 1, 2.

piano

Oboe I. Violine I.

piano

tr

Viola. Oboe II. Violine II.

piano

tr

Basso.

piano

tr tr tr tr tr

b)

c) tr tr tr tr

piano *forte* *piano* *forte*

d)
Flauti.
Oboi.
Col. Viol.
Corni.
Violine I.
II.
Viole.
Col. Basso
Basso.
Col. Viol.
tr
tr
tr
Col. Iº.
Col. Basso

Col. Viol.

Col. Basso.

Diejenige Symphonie Hasses, die als einzige vier Sätze umfaßt,[1] ist aus inneren Gründen nicht als ein Werk Hasses anzusehen. Der erste, inhaltlich etwas trockene Satz, welcher Reprise und gegenüber dem ersten einen beträchtlich länger ausgedehnten zweiten Teil umfaßt, ist hinsichtlich der Satztechnik von einer für Hasse unmöglichen Simplizität; die Bässe markieren lediglich die Grundtöne der Hauptharmonien, während Hasses Baßführung gehende Bässe zeitigt, oder laufende Baßstimmen von kontrapunktischer Physiognomie, oder auch sich figuriert begleitend erweist, Mittelstimmen füllend und Harmonie und Oberstimme frei ergänzend. Die übrigen Sätze jener viersätzigen Symphonie sind in der Satztechnik solider und auch inhaltlich gehaltvoller. Das Andante ist von warmer Empfindung getragen; das an dritte Stelle postierte Allegro von winziger Ausdehnung fällt dagegen wieder ab; der Schlußsatz endlich, ein reizvolles G-dur-Menuett mit scharf geschnittener Thematik hat ein echtes, in der Variante kontrastierendes Trio. Aus naheliegenden Gründen darf man annehmen, daß diese Symphonie das Werk eines der Mannheimer Epigonen ist, deren Einförmigkeit und Schablone in der symphonischen Faktur die Bedeutung der vollwertigen Repräsentanten der Mannheimer Schule bedenklich in Vergessenheit brachten.

Hasses erste Symphoniesätze gehören der Form nach zu der Gruppe, welche nach Scheibe „ohne eine gewisse Abteilung des ersten und zweiten

[1] Karlsruhe, Landesbibliothek.

Teils zu bemerken, ununterbrochen bis an den Hauptschluß fortgehen"; „es kann also ein jeder lebhafte und geschwinde Satz, sowohl als ein langsamer ohne besondere Abteilung und ohne Wiederholung des ersten Teils" bestehen; daß Hasse Sätze mit Reprise kannte, beweisen einige Klaviersonaten und einzelne Schlußsätze seiner Symphonien; daß die langsamen Mittelsätze, welche zumeist ein einziges Thema festhalten, oder welche in Liedform (im engeren Sinne) stehen, also ein thematisches A—B—A repräsentieren, Reprisen haben, brauchte wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden; zumeist tritt in diesen Sätzen nach der Reprise das erste Thema in der Tonart ein, mit welcher der erste Teil schloß; damit wird freilich die Sonatenform auch nur embryonal. Versteht man unter A den Thementeil, unter B den Durchführungsteil, somit also unter A B A das Schema der vollentwickelten Sonatenform, so entsprechen Hasses erste Symphoniesätze diesem Schema nur insofern, als A, B und das wiederkehrende A vorhanden sind; es fehlt die Reprise, und die anders geartete Verwertung des motivischen Materials ist nicht überzeugend; dazu kommt die geringe Dimension des Ganzen und der Mangel an bestimmtem, individuellem Ausdruck in den Hauptideen. Diese wandern nicht wie im polyphonen Satze wechselweise durch alle beteiligten Stimmen, sondern springen nur zuweilen von einer Stimme zur andern über, wie das im homophonen Satze oft zu konstatieren ist. Hasse *kennt* das moderne mehrgliedrige Thema, das eine in sich abgeschlossene Melodie repräsentiert und das aus verschiedenen sich gegen einander stärker abhebenden Motiven zusammengesetzt ist; aber es muß hervorgehoben werden, daß diesen Hasseschen Themen (und zumal den Kopfthemen, welche doch dem gesamten Satz die geistige Signatur aufprägen sollen) zumeist die erforderliche Prägnanz abgeht; der Deutung des ästhetischen Ausdruckswertes dieser Themen wird durch den Mangel an Konzentration jeglicher Boden entzogen, und der Analytiker ist deshalb in vielen Fällen im Zweifel, ob das Thema oder das Motiv einen positiven oder negativen Gefühlswert repräsentiert; auch ist schon mehrfach betont worden, daß die Gestaltung des motivischen Materials in ihrer Unbestimmtheit oft so weit geht, daß die Unterscheidung von Thema und Nichtthema sehr erschwert wird, und daß ferner mit der Häufung von Motiven die Einheitlichkeit des Ganzen ins Wanken kommt. Das, was Riemann das *Intime* im modernen Instrumentalstil nennt,[1] das Rührende, Innige, Subjektive der Aussprache als den Wesenskern des zweiten Themas (vgl. oben, Seite 70), kennt Hasse noch nicht; daß in seinen langsamen Sätzen modernes Fühlen hindurchzittert, wird die vorliegende Darstellung noch aufweisen. In den schnellen Symphoniesätzen beschränkt sich der Kontrast des ersten Themas gegenüber dem zweiten zumeist auf den Gegen-

---

[1] Große Kompositionslehre I, p. 443.

satz der Tonart und auf den Verzicht der dem ersten Thema innewohnenden lebhaften Figuration und straffen Rhythmik; zahlreich sind auch die Fälle, in welchen sich das zweite Thema intentionell nur als eine Verarbeitung von Motiven des ersten herausstellt und nun durch die veränderten rhythmischen Verhältnisse und durch gewisse Mittel der Satztechnik (akkordische Figuration in den Mittelstimmen) den Charakter des in sich Gekehrten annimmt; an sich sind diese zweiten Themen hinsichtlich ihrer Ausdruckskraft bescheiden bis zur Simplizität; daß sie sich zumeist auf wenige Motive beschränken, wäre kein Mangel, weil die Subjektivität der musikalischen Rede keine breite Kantilene erfordert, welche letztere ja vielmehr geeignet ist, den Adel der Empfindung zu annullieren.

Wenn hier wiederholt von einer Durchführung gesprochen wurde, so darf unter Durchführung nur ein kleiner Teil des Satzes angesehen werden, welcher mehr oder weniger ausgesprochen Durchführungscharakter trägt; diejenige Durchführung, welche nach der Reprise mit einer völlig anders gestalteten Verwertung des motivischen Materials einsetzt, ist bei Hasse nicht aufzufinden; daß sich aber das bunte Mischen von Fragmenten der Elemente der Themenbildung überhaupt vorfindet, ist nicht zu verkennen. Hasses Durchführungspartien, welche infolge der Vielgestaltigkeit der thematischen Struktur ganz verschieden konstruiert sind, haben gemeinsam Vermeidung der Haupttonart und der Regelmäßigkeit des symmetrischen Aufbaus; die meisten setzen an den Anfang das erste Thema und verwenden dasselbe nach Art der Fugenkomposition. Riemann [1] nennt diese Art der Wiederkehr eines Tuttihauptthemas, weil sie dem Instrumentalkonzert der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eigen ist, die „Konzertform"; andere Symphonien wieder lassen den Durchführungsteil mit Elementen des ersten Themas anheben, zerbrechen das Thema und vermeiden eine zu genaue Übereinstimmung mit den melodischen Konturen des ersten Teils, ohne jedoch durch die abweichende Konstruktion den Eindruck aufkommen zu lassen, daß man es mit etwas thematisch Neuem zu tun hat. Einer Durchführung, welche durchaus neue Motive bringt, begegnet man selten. Man wird nicht annehmen dürfen, daß diese gearbeiteten Durchführungspartien, welche das „Zerbrechen der Themen" zum mindesten anstreben, ihr Entstehen ästhetischem Raisonnement verdanken; wenn dies in Frage käme, dürfte Hasse selbst jene geistreichen Durchführungen angewandt haben, welche nach dem Vorgange der Mannheimer zum Allgemeingut der kompositorischen Welt wurden. Der Hauptmangel ist wohl mit der Unergiebigkeit der Themen selbst und mit dem Fehlen der Reprise begründet. Der vorliegenden Darstellung kam es darauf an, auszusprechen, daß Hasses Durchführungspartien

[1] A. a. O. p. 467.

der Identität der melodischen Linie aus dem Wege gehen und dadurch der Logik der Form gerecht werden, daß die Haupttonart gemieden und damit das Interesse des Hörers für die Wiederkehr der Themen in der originalen Fassung gefesselt wird; ohne von der Wahrheit abzuirren, darf man behaupten, daß Hasse in der Ausgestaltung seiner Durchführungsteile sorgsamer und glücklicher war als seine Vorgänger; hier im Einzelfall mit apodiktischer Gewißheit entscheiden zu wollen, ist unmöglich; das Streben nach einer Durcheinanderwürfelung der Themen, das Bekunden eines Verständnisses für das, was heute unter der eigentlichen symphonischen Arbeit verstanden wird, ist ein Charakteristikum der Instrumentalmusik der ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts; alle Komponisten dieser Zeit schreiben in ihren Symphonien, Sonaten usw. Durchführungspartien; diese aber sind selbst bei einem und demselben Komponisten von verschiedenster Konstruktion und lassen darin erkennen, daß eine bestimmte Norm nicht vorschwebte. Mit diesem Mangel an bewußter Tendenz fällt auch für die historische Forschung der Wert, welchen die einem einzigen Komponisten zuzuschreibende Priorität der Einführung charaktervoller Durchführungspartien repräsentieren würde; die vollentwickelte Sonatenform mit moderner Durchführung findet sich erstmalig *konsequent* angewandt in den Symphonien und Orchestersonaten der Mannheimer Schule.

Die *langsamen Sätze* in Hasses Symphonien machen der Analyse keine Schwierigkeiten; hier ist alles übersichtlich und transparent disponiert. In der Minderheit [1] befinden sich diejenigen Sätze, die keine Reprisen aufweisen; die übrigen sind binär und haben Reprisen. Die letztere Gattung hält entweder nur ein einziges Thema (Motiv) fest, oder sie führt zwei deutlich unterscheidbare Themen ein; man hat es demnach mit Typen einer embryonalen Sonatenform zu tun. Da jedoch der Komponist die Rückwendung des zweiten Teils (nach der Reprise) einen Modulationsweg einschlagen läßt, welcher demjenigen des ersten Teils analog gebildet ist, so wird eine Korrespondenz beider Teile evident, welche für die langsamen Sätze mit ihren starken lyrischen Gliederungen durchaus erwünscht ist. Für die Wertung des *gedanklichen* Inhalts haben wir bereits in der Einleitung Gesichtspunkte klargelegt; zu erinnern wäre vielleicht nochmals, daß wir es mit Miniaturen und den Erstlingen moderner Instrumentalmusik zu tun haben. Die Kunstkritik um die Mitte des 18. Jahrhunderts sah in Hasse das melodische Genie par excellence; in der Tat setzt mit Hasse und den übrigen vollwertigen Repräsentanten der neapolitanischen Oper jene, vom geläuterten ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, beklagenswerte
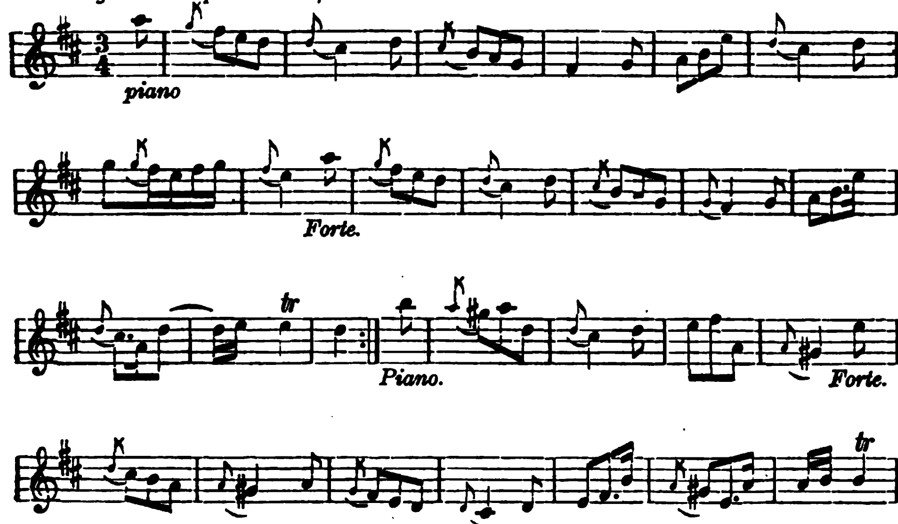
[1] Vgl. beispielsweise die Mittelsätze in den Symphonien der Opern „Alcide al Bivio“, „Demofoonte“ und „Siroe“.

Erscheinung ein, welche im Kultus der „schönen Melodie" bei gleichzeitiger Zurückdrängung des dramatischen Elements ihre höchste Aufgabe erblickt. Die Melodien Hasses hatten für Kenner und Laien denselben sinnlichen Reiz und dieselbe zauberhaft zwingende Kraft, welche im Wiener Rossini-Taumel wiederkehrt. Hiller rühmt an Hasses „lyrischer Muse" den „leichten, lieblichen Gesang", Orloff [1] das „anmutige Cantabile" und die „süße Melodie", Nichelmann [2] „die Zierlichkeit, Unschuld und das natürliche Wesen des Gesangs", Mizler [3] „die große Wissenschaft der Melodie" und in den Hamburger Unterhaltungen [4] steht zu lesen, daß Hasses und Karl H. Grauns Opern „die gründlichsten Einsichten in die Theorie der Sing- und Instrumentalkomposition mit aller Stärke des Ausdrucks, mit dem feinsten Geschmacke" verbinden; „ihre Melodien sind die gefälligsten, welche man denken kann". Diese Blütenlese wäre mühelos zu erweitern, aber diese kritischen Urteile kranken zumeist an Schwulst, schöngeistigen Phrasen und Übertreibung und sind dadurch für den zur nüchternen Darstellung gezwungenen Historiker nicht ohne weiteres brauchbar. Vielleicht trifft Riehl, [5] dessen Charakteristik Hasses sonst wenig glücklich ist, mit der Behauptung das Rechte, daß Hasse Humor ebensowenig kenne als Sentimentalität, weil beide subjektiver Natur sind. Derselbe Kulturhistoriker irrt aber in der Ansicht, es gäbe außer Hasse vielleicht keinen zweiten Meister, der so rein nur durch den Adel und die Hoheit der Formen und Gedanken jene unmittelbare Ansprache an unser Gemüt gewinnen will, welche andere auf dem Wege der Sentimentalität und des Humors suchen. Riehls Irrtum liegt darin, daß eine Musik, die des Humors und der Sentimentalität, also einer ausgeprägten Individualität, entbehrt, unsere Seele unmittelbarer gefangen nehmen soll, als jene Tonsprache, die geradeswegs aus dem Herzen kommt. Was nicht innerlich erlebt ist, wird ohne Konzentration des Inhalts sein und bei der Rezeption seitens des Hörers stärkere Empfindungen nicht auslösen. Riehl erinnert treffend an vereinzelte Züge romantisch angehauchter Sensibilität bei Gluck, was wir oben schon ausführlicher betont haben. Derlei Innigkeit des Ausdrucks *fehlt* bei Hasse. Man darf auch hier nicht zu weit gehen, wie z. B. der zuweilen geradezu alberne Witzbold Gathy, nach dessen Meinung [6] in Hasses Worten hesperische Klarheit und Heiterkeit und nördliche Richtigkeit herrschen und Hasses Symphonien die Armseligkeit der damaligen Instrumentalmusik
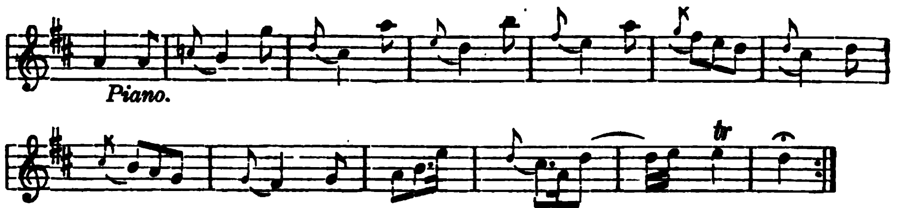
---

[1] Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik. Leipzig 1824, p. 212.
[2] Die Melodie nach ihrem Wesen . . . . . . Dantzig 1755.
[3] Musikal. Staarstecher, Leipzig 1740, p. 78.
[4] Hamburg 1770, 10. Band. 4. Stück ff., p. 512.
[5] Musikal. Charakterköpfe, I. Band, pag. 155 (6. Aufl. Stuttgart 1886).
[6] Musikal. Konversationslexikon, Hamburg 1840, p. 201.

bezeugen. Nicht viel unzutreffender urteilen Eitner[1] und Reissmann[2]. Das starke Pathos der Bach-Händel-Epoche spricht nicht aus Hasses Partituren, nichts von dem, was Spitta in Bachs komplizierteren Werken „die feierliche Ruhe der Winternacht" bezeichnen zu müssen glaubte.[3] Ästhetisierende Schriften jener Zeit haben gern Hasse mit Rafael in Parallele gestellt; wählt man zum Vergleichsobjekt die Bologneser Cäcilie Sanzios, dann muß man allerdings gestehen, daß die peinliche Farbenharmonie dieses Werkes aufs glücklichste mit der absoluten, vom Realen losgelösten Schönheit der Hasseschen Andantes korrespondiert, mit jener Schönheit, welche den Schöpfer hinter sein Werk zurücktreten läßt, und welche an Stelle einer tiefen Erschütterung der Seele ein Schwelgen im ästhetischen Genuß des Absolutschönen setzt. Die langsamen Sätze Hasses mit poetischen Bildern zu interpretieren vermeiden wir prinzipiell, da wir den Wert solcher detaillierten Erklärungen durchaus illusorisch erachten. Dem Laien würden wir einen schlimmen Dienst erweisen, und für den sachkundigen Leser ist die Feststellung der Ausdrucksbedeutung der einzelnen Melodieschritte überflüssig; diesen werden Notenbeispiele am besten orientieren; jedoch muß auch ihm jede weitergehende Kritik über den Wert des gedanklichen Inhalts überlassen werden. Durch gefällige Melodik sticht besonders der zweite Satz zur Symphonie der Oper *Senocrita* hervor:



[1] M. f. M. XVI, p. 40 ff.; XVIII, 93 ff.
[2] Ch. W. Ritter von Gluck, 1882.
[3] Bach II, p. 679.



Eine ernstere Stimmung redet aus dem Andante sempre piano der Symphonie zu *Cleofide*; die Intensität schmerzlichen Ausdrucks, welche in diesem Stück lebt, ist doch so stark, daß das „Sichhineinfühlen" des Hörers ohne alle Selbstentäußerung möglich ist. Bis zur Reprise — der Mollsatz moduliert (wie üblich) nach der Paralleltonart — sieht der Satz so aus:

1. Thema.
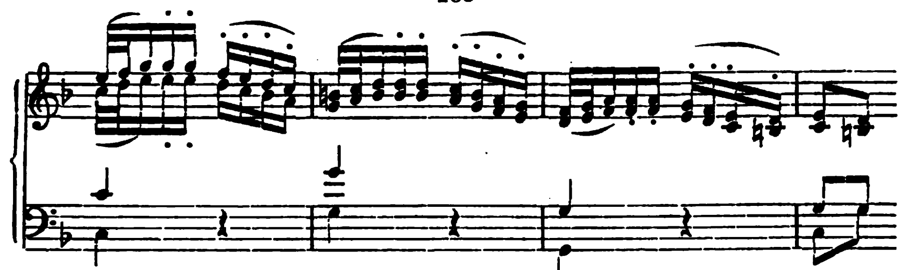
2. Thema.

piano
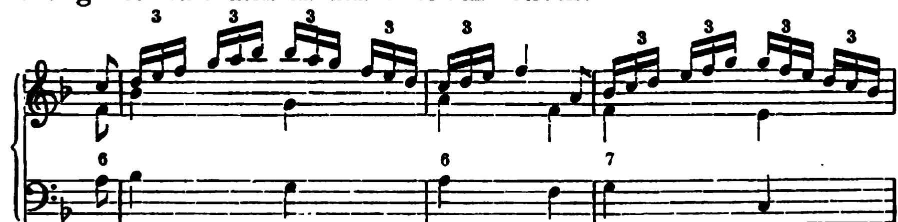
piano
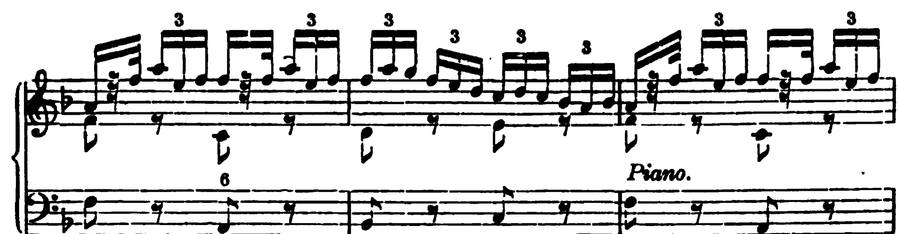
Nach der Reprise geht Hasse der Transposition des ersten Themas aus dem Wege und setzt an deren Stelle eine kleine Durchführungspartie, welche auffällig beim zweiten Thema mit seinem gemütvollen Anschlußmotiv verweilt, das eine unverfälschte Mannheimer Floskel ist:
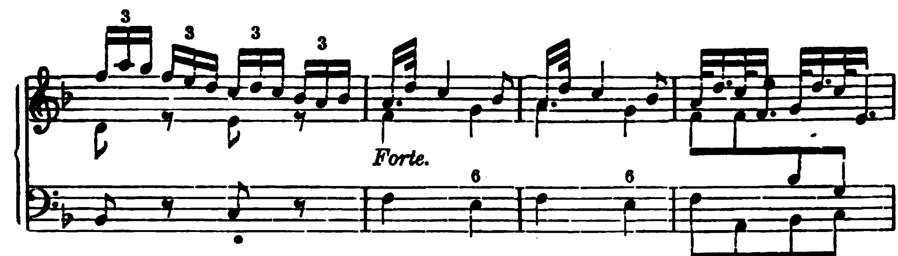
Klarer Bau und prägnante Thematik finden sich auch in dem Andante ma sempre piano der Symphonie zu *Asteria;* die Durchführung beginnt zwar mit der Quinttransposition des Anfangs, arbeitet aber dann mit Motiven, die intentionell nur eine Weiterbildung des zweiten Themas sind:

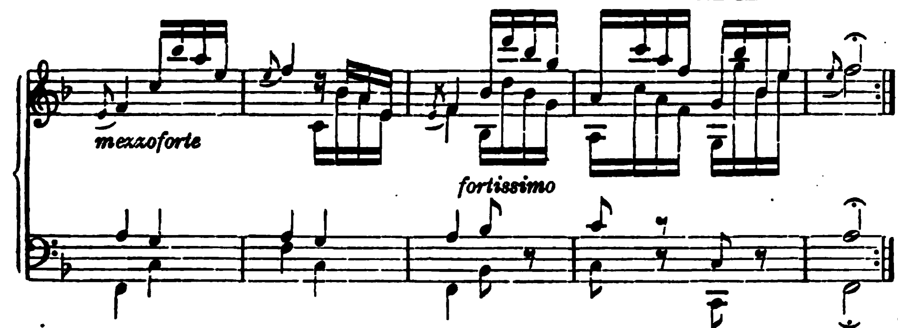


Die modulierende Schlußpartie des zweiten Teils kommt zu einigen melodisch reizvollen Wendungen, interessiert auch durch die auffällige Peinlichkeit hinsichtlich der dynamischen Schattierung und durch die feine Abtönung des Ausdrucks in den Anschlußmotiven:
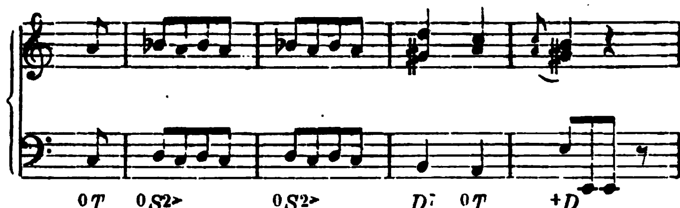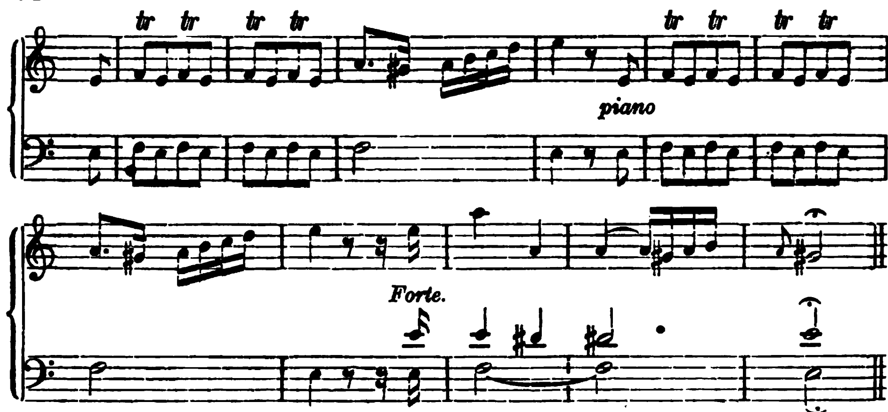








Im Allegretto der Symphonie zur Oper *L'Eroe Cinese* weiß Hasse insofern ein poetisches Moment einzuschalten, als er am Schlusse zwischen (motivischer) Frage und Antwort eine eintaktige Pause einschiebt:



Das Allegretto der *Ciro riconosciuto*-Symphonie ist dreiteilig; der erste, zu repetierende achttaktige Teil trägt das erste Thema vor; der zweite, gleichfalls zu repetierende, beginnt mit einer breiteren Auslegung des motivischen Gehalts des ersten Themas und führt eine neue Idee ein, welche harmonisch durch die Anwendung der neapolitanischen Sexte hervorsticht:
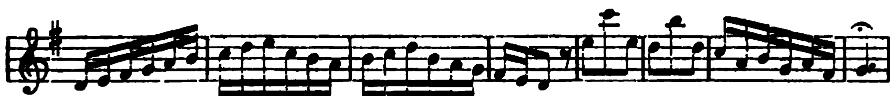


Der dritte den Satz abschließende Teil sei deshalb hier verzeichnet, weil er für die Art, in welcher Hasse viele langsamen Sätze abschließt, geradezu typisch zu nennen ist:
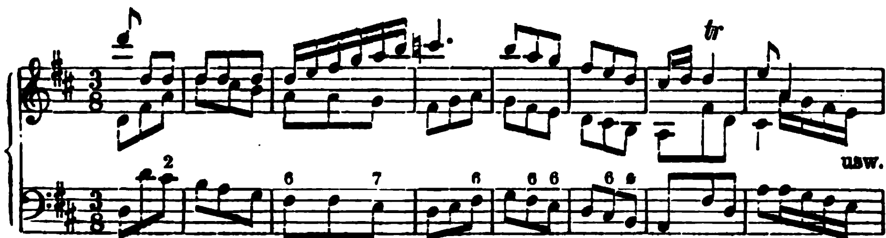


Der Mittelsatz der Symphonie zu *Arminio*, ein „alla pollaca“ kann nicht als reiner Typus der Polonaise angesehen werden; diese Polonaise steht ungewöhnlicherweise in Moll und gebraucht auch zuviel männliche Schlüsse; ähnlich verhält es sich mit der Polonaise im zweiten Satz der Symphonie zu *Didone abbandonata*. Es ist hier noch nachdrücklich auf den zweiten Satz der Symphonie zur Oper *Siroe* hinzuweisen (die Symphonie ist durch

Neudruck jedermann zugänglich).[1] Das Sätzchen ist außerordentlich klar disponiert und bedarf keiner Analyse; in ihrer einfachen Größe nähert sich diese Miniatur der Kunst Haydns. — Zusammenfassende Bemerkungen über die langsamen Sätze Hasses wolle man im Schlußwort nachlesen.
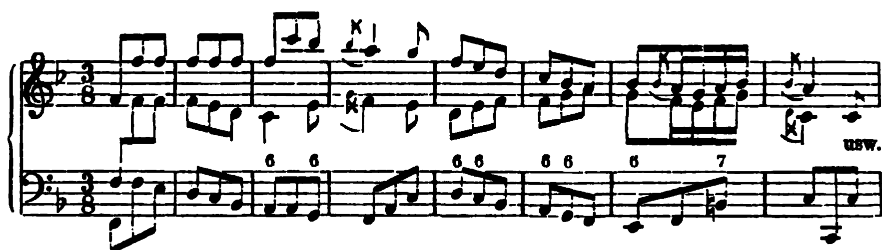
Die Untersuchung der *Schlußsätze* läßt Scheibes Postulat in die Erinnerung zurückrufen, daß dieser letzte Satz so flüchtig eingerichtet werden soll, „daß er auf das geschwindeste kann gespielet werden". Diese geforderte Wesenseigenschaft hat leider die Satztechnik und die Wahl des thematischen Materials auf das ungünstigste bestimmt. Die Themen sind trocken und farblos, entfernt von Noblesse des Ausdrucks, die Harmonik wird nur angedeutet, und die Stimmführung ist flüchtig. Im allgemeinen sind für diesen Satz Durgeschlecht und Tripeltakt das Normale, Zweiteiligkeit ist mit geringen Ausnahmen durchgeführt; oft werden noch der Reprise des zweiten Teils einige Takte angehängt, welche sich darauf beschränken, durch Skalenläufe einen rauschenden Abschluß herbeizuführen, wobei gern epilogisierende Anhänge aufgenommen werden:



Irgend jemand hat behauptet, in diesem letzten Satze spritze der Komponist die Feder aus; in der Tat ist der auf den Hörer hervorgerufene Eindruck der eines überraschen Hineilens nach dem Ende; hier sind die Komponisten mit wenig Liebe an die Arbeit gegangen, und deshalb fehlt es an Vertiefung des Gehalts; sicherlich charakterisieren diese kraftlosen Sätze Wesen und Bestimmung der alten Opernsymphonie aufs deutlichste; man kann hierüber weitere Ausführungen in dem Abschnitt „Ouvertüre und Drama" (Seite 250 ff.) nachlesen. Auch Hasse kommt über die Allerweltsthematik jener Tage nicht hinaus. Themen wie diese
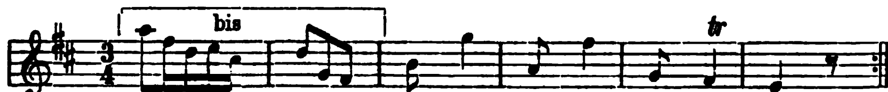


[1] Musik am sächsischen Hofe, Bd. II. Herausgegeben von Otto Schmid (Leipzig, Breitkopf & Härtel).
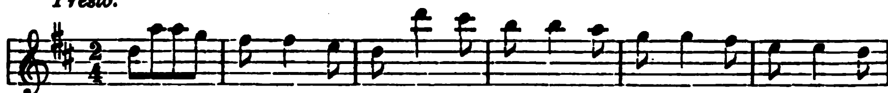


an denen, außer der vulgären Melodie selbst, besonders die langweilige Baßführung auffällt, welche nirgends durch eigenen Ausdruck das Ethos der Melodie hebt, finden sich überall. Die die Bezeichnung *Menuett* tragenden Sätze entbehren des Trios, sind aber ohne Reserve als die gehaltvollsten Sätze unter den Schlußsätzen überhaupt zu bezeichnen; namentlich sind die Menuettsätze der Symphonien zu *Antigono* und *Siroe* als sehr lebendige und wirkungsvolle Stücke hervorzuheben; jedoch lebt in diesen Symphoniemenuetten noch nichts von dem Launigen und Gemütvollen, welches den eigentlichen Wesenskern des modernen Symphoniemenuetts ausmacht. Das Menuett der Symphonie zu *Cleofide* hat in zwei englischen Sammlungen [1] Platz gefunden und scheint daher wohl beliebt gewesen zu sein; es umfaßt drei Teile, von denen der erste mit dem dritten identisch ist; die Mitte hält ein Presto im $^2/_4$ Takt. Die Themen sind diese:

Menuet.

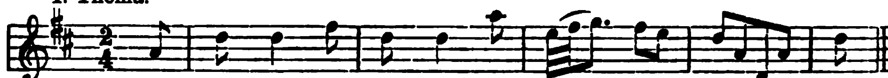


Presto.
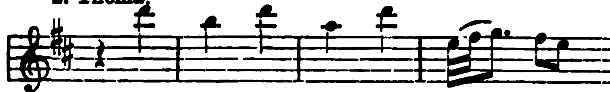


Themen von frischer, ursprünglicher Melodik finden sich auch im Schlußsatz der Demofoonte-Symphonie:

1. Thema.



2. Thema.



[1] Collection of celebrated airs. — all set for 2 German Flutes or violins and a bass. London 1750 (Exemplar, British Museum, b. 30. XXXIII Musica curiosa); ferner in der Sammlung Select duets for 2 german flutes or violins call'd The delightful musical companion, vol. I. London 1745 (British Museum); sonderbarerweise trägt in dieser Ausgabe das Menuett die Tempobezeichnung Larghetto.

Diejenigen Schlußsätze in Hasses Symphonien, welche an Stelle des Tripeltaktes wieder den Dupeltakt einführen, sind gehaltvoller und nähern sich intentionell mehr dem Niveau des ersten Satzes; der Schlußsatz der Symphonie zu *Alcide al Bivio* wurde bereits erwähnt. Besonders ist hier der Schlußsatz der Symphonie zu *Il Re Pastore* namhaft zu machen, sowohl wegen der Spontaneität der Ideen als auch wegen der sorgfältigeren Faktur des Satzes, welche lebhaft gehende Kontrapunkte bevorzugt; man beobachte auch die gewählte Harmonik beim Auftreten des zweiten Themas:

Corni. (in *G*).
Viol. I. Flauti.
Viol. II.
Viola. Col. Basso.
Basso.

1.
Col Imo.
Col. Basso.

2.

Corni. (in *G*).

Flauti.

2.

Viol. I.

piano

pp

II.

Col. Imo.

Col. Basso.

Viola.
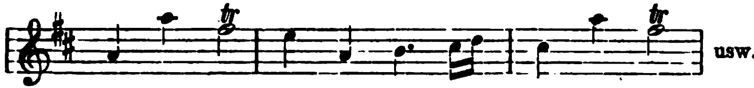
Basso.

Col. Viol.

forte

Violonc. Soli.

Schließlich sei noch der Schlußsatz der Symphonie zu *La Nitetti* erwähnt, welcher ein zweites Thema bringt, das im Intimen wurzelt:



Es erübrigt sich noch, die Symphonien der Oratorien Hasses zu untersuchen; zumeist leitet Hasse sein Oratorium mit einer französischen Ouvertüre ein, welche jedoch das ihr gemeiniglich eigene pointierte Wesen nicht scharf ausprägt. Diese Ouvertüre mit der leitenden Idee des Oratoriums in Verbindung bringen zu wollen, ist unmöglich; ja die meisten dieser Symphonien werden nicht einmal dem nächstliegenden Zwecke gerecht, den Hörer in eine dem kirchlichen Oratorium entsprechende Stimmung zu versetzen. Es überrascht, daß man einem Oratorium, welches tiefernste, biblische Stoffe behandelt wie den Tod Jesus, eine Ouvertüre vorausschicken kann, die eine unverblümte Heiterkeit an den Tag legt. Auf den allgemeinen Verfall in der Symphonie in der scarlattischen Schule hat Kretzschmar hingewiesen [1] und betont daß Hasse im Gegensatz zu den oberflächlichen Tendenzen seiner Zeit ernstere Bestrebungen an den Tag legte. Jedoch ist Hasse im vorliegenden Falle, als Komponist von Oratorieneinleitungen, der Vorwurf ungenügender Vertiefung nicht zu ersparen. Hasses distinguierter Kunstsinn steht außer Frage, aber seine Oratorieneinleitungen wahren die Größe und den Ernst des Vorwurfs nur so weit, als die langsame Einleitung dieser Ouvertüren in Frage kommt. Hier herrschen pathetische Elemente vor, wenn auch nicht annähernd jene ernste Feierlichkeit, die uns von Palestrina und Bach her wohlbekannt ist; es sei wenigstens angedeutet, daß der Mangel an echt kirchlichem Geiste auf die Schwierigkeiten zurückzuführen ist, welche die Durchführung des modernen Instrumentalstils für kirchliche Vokalmusik mit Orchester bereitete. Die Allegri, welche Hasse den langsamen Einleitungen folgen läßt, zeigen eine so unverhohlene Lustigkeit, daß man beinah geneigt wäre, von Oberflächlichkeit zu reden, wenn nicht Hasse anderwärts religiöses Empfinden offenbarte, und wenn man nicht wüßte, daß alle Opernkomponisten jener Zeit saure Mühe haben, das echte kirchliche Milieu zu treffen.[2] In den folgenden Beispielen sind die langsamen Einleitungen vollständig verzeichnet, die Allegri dagegen nur in interessanten Fragmenten. Zuerst betrachten wir die Symphonie zu *La Morte di Cristo*:[3]
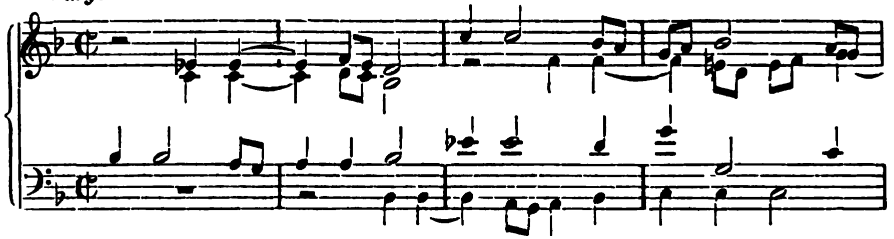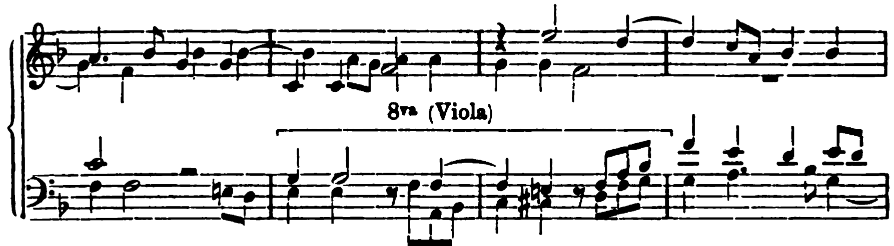
---

[1] Führer, 3. Aufl., I, 1, p. 42.

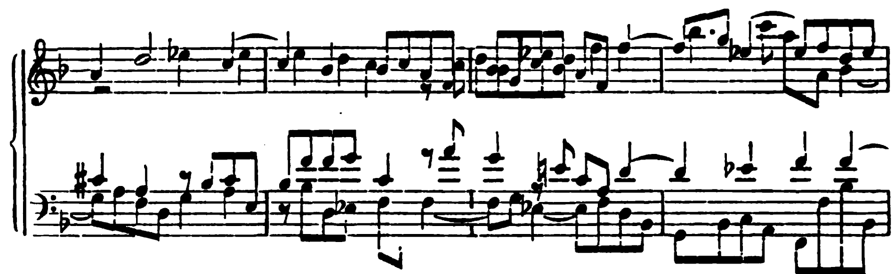
[2] Vgl. Jahn, Mozart I, 224, über Hasses Oratorien: „Die Kunst des Sängers ist das maßgebende Element und der Ausdruck der Empfindung mit dem der Oper wesentlich übereinstimmend.“ Vgl. auch die Ausführungen eines Ungenannten (Amadeus Hoffmann) in der Allg. mus. Zeitung 1814, col. 479 ff. und col. 611 ff.
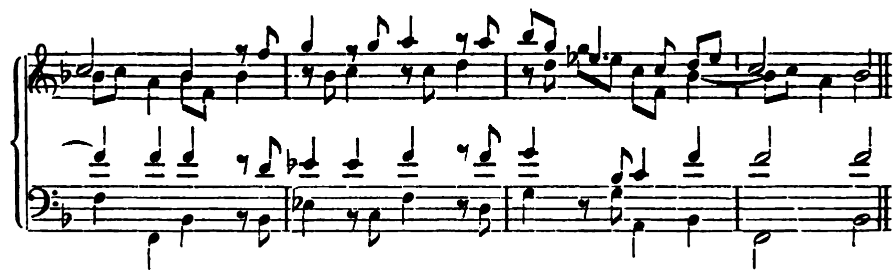
[3] Allerdings steht die Authentizität dieses Werkes, das in München liegt (Hofbibliothek), in Frage.

Largo.
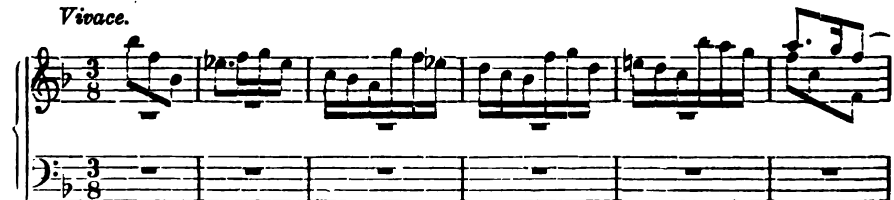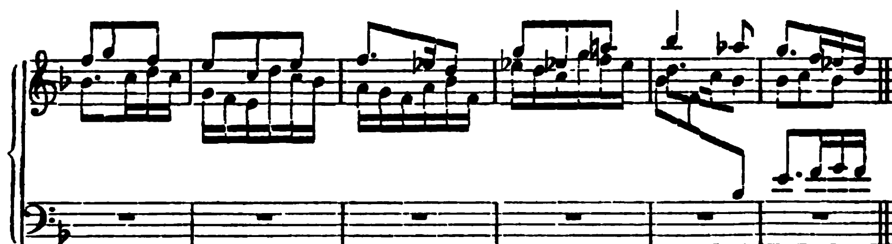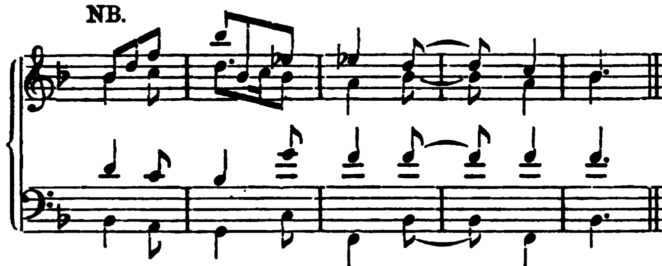








Vivace.
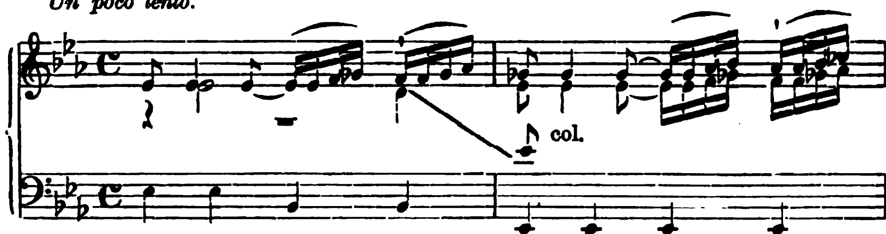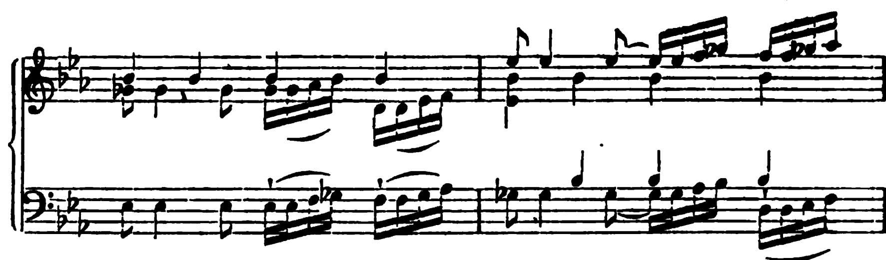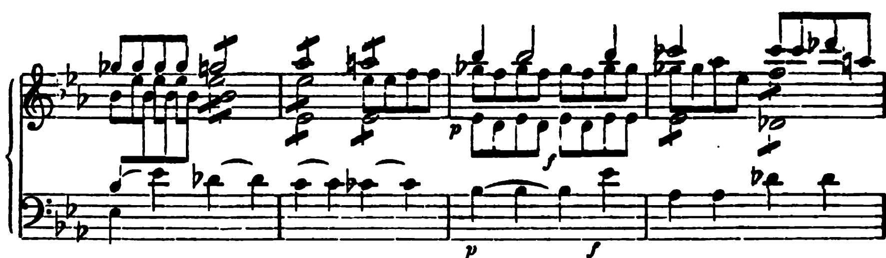






Dem Largo ist ein gewisser kirchlicher Ernst nicht abzusprechen, aber das Thema des Vivace hat weltliche Allüren und ist entfernt von jenem Adel der Melodik, welche man ohne weiteres bei einem Stück voraussetzt, welches die Leidensgeschichte des Erlösers zum Vorwurf hat; auch versucht Hasse nicht, die einmal nun heraufbeschworene Feststimmung durch eine abschließende Wiederholung des Grave zu paralysieren; er gibt vielmehr der Symphonie einen derb fidelen, tanzmäßigen Abschluß (NB.). Prinzipiell dasselbe findet sich im Vorspiel zum Oratorium *St. Elena al calvario* (1. Bearbeitung); auch hier wird man den einleitenden Es-moll-Takten tieferen Ausdruck nicht absprechen können, aber das Allegro eignet sich eher für das Theater als für die Kirche:[1]
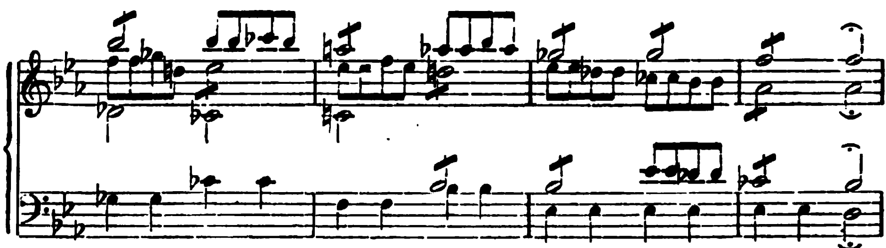
Un poco lento.
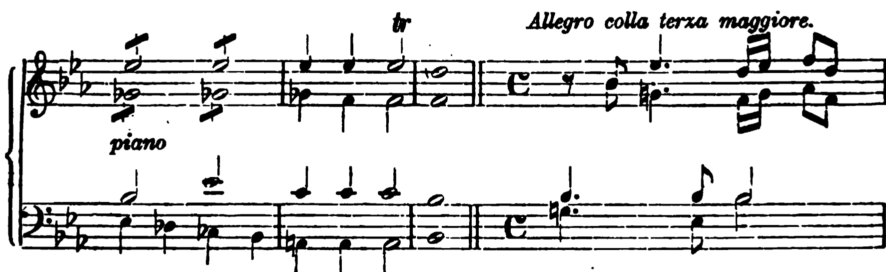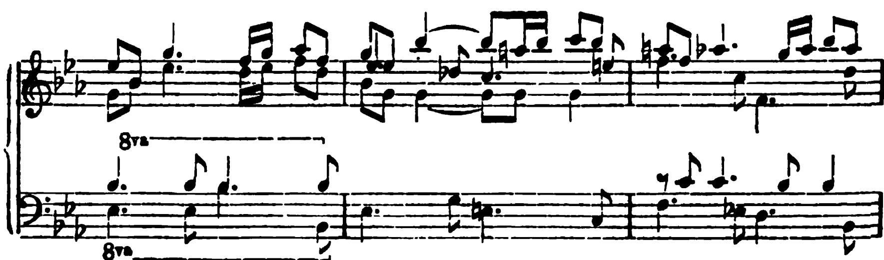


[1] Hiller, Nachrichten 1766, p. 326: „Die aus zwei kurzen Sätzen bestehende Introduzione ist sehr geschickt, das Ohr zur Aufmerksamkeit und das Herz zur Andacht vorzubereiten. Sie fängt mit einer sehr ungekünstelten dreystimmigen Nachahmung in Es-Moll langsam an; worauf ein geschwinder, in künstlichen Bindungen und Rückungen bestehender Satz folgt. Der Reichtum der Harmonie ist das hervorstechende in diesen beyden Sätzen, und unterscheidet sie sehr glücklich von der Introduzione eines gewissen berühmten Italieners, der durch einen von Harmonie leeren und der Melodie nach beinahe komischen $^3/_8$-Satz zur Betrachtung des Leidens Jesu den Anfang macht."




p
f
p
f




tr
Allegro colla terza maggiore.
piano


8va
8va

Die Struktur der Allegri dieser Oratoriensymphonien bietet keine Probleme; diese Sätze sind von geringer Ausdehnung und beschränken sich zumeist auf eine thematische Hauptidee; vereinzelt wird mit Erreichung der Dominanttonart ein neues selbständiges Motiv eingeführt, dem aber nur eine episodische Rolle zufällt, da für eine Durchführung kein Raum vorhanden ist. Die Symphonie des Oratoriums *St. Petrus et St. Magdalena,* welches Hasse für das Konservatorium „degli Incurabili“ in Venedig komponierte, trifft die religiöse Grundstimmung sicherer:

Lento e piano.

piano

f

forte

piano

forte
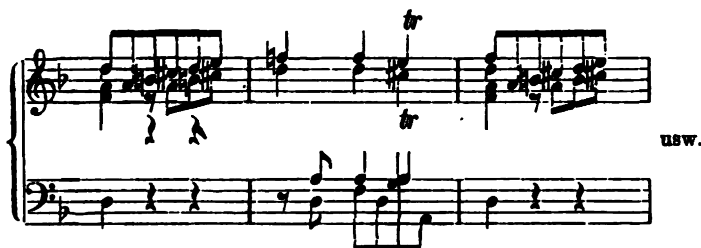
forte

tr

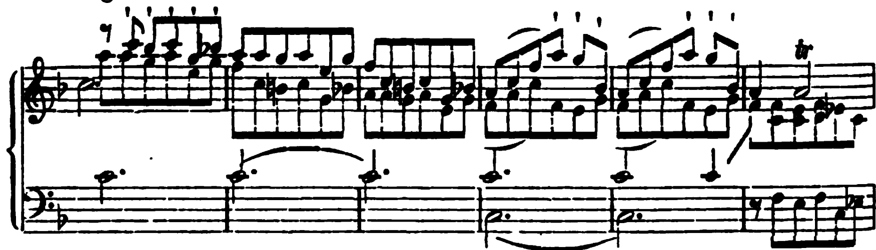
Allegro non presto.

tr
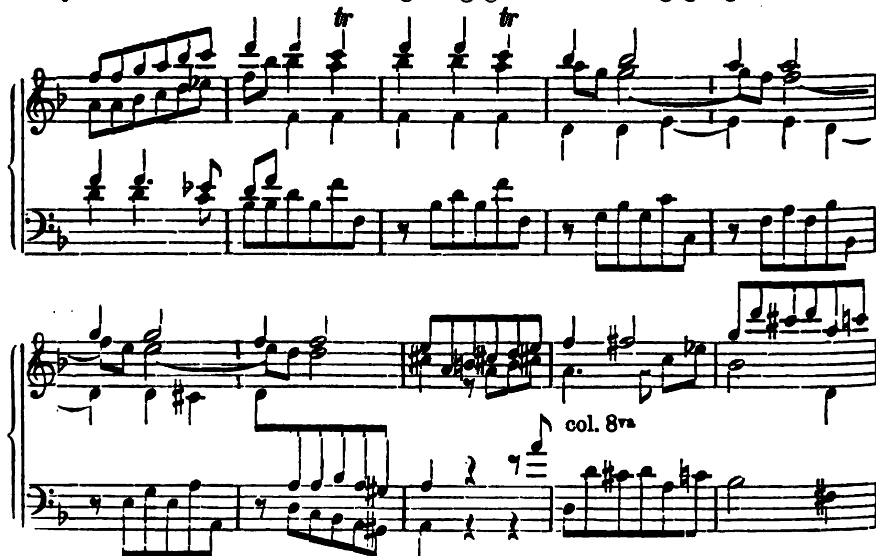
tr
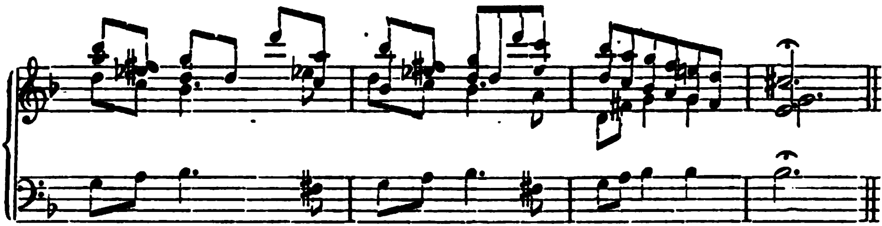


Zu Anfang wahrt das Allegro gedanklich den Mollcharakter, wendet sich jedoch bald zur Paralleltonart F-dur und macht dort einer bedenklich launigen Wendung Platz:
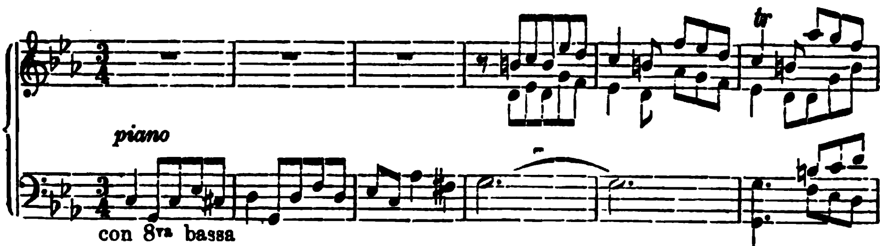


Die Fortspinnung führt nach B-dur und hier taucht das Thema, welches das Allegro einleitete, in Durtransposition ein und gewinnt nun freilich mit dieser Häutung einen lustigen Charakter, der durchaus nicht am Platze ist; die Sekundenschiebung der zweiten Violinen ändert daran nichts. Hasse findet in diesem Falle rasch den Weg zur ursprünglichen Molltonika und zu ernsterem Wesen zurück, so daß die unmittelbar darauffolgende Arie des St. Petrus *Plange o miserum cor* nicht allzu grell gegen das Vorausgegangene absticht:

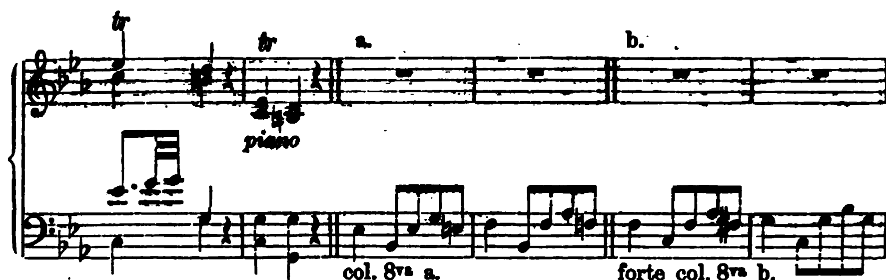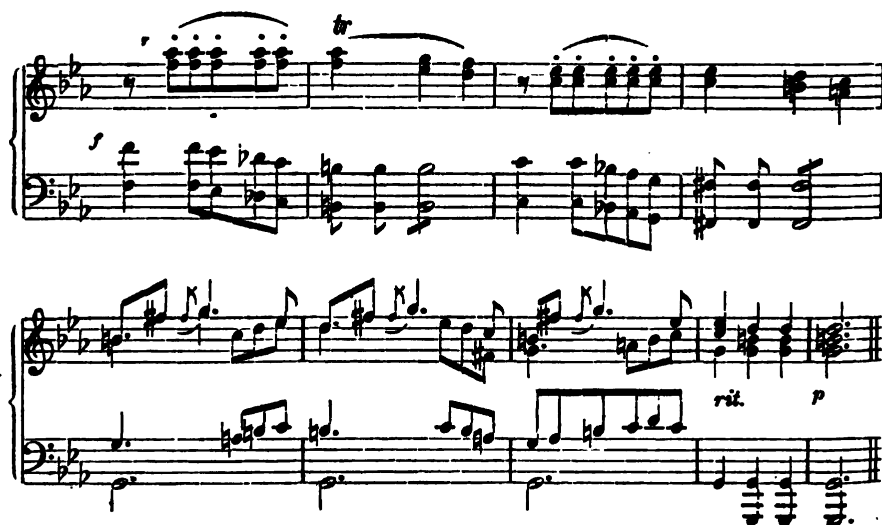




Die fugierte Arbeit in der Symphonie zu dem Oratorium *Il cantico di tre fanciulli*, welche auch dem Oratorium *Serpentes in deserto* voransteht, ist kurzatmig konzipiert und läßt Wärme und Wahrheit des Ausdrucks vermissen; auch kann die Satztechnik, was intrikate Kunst des Obligo anbetrifft, nicht imponieren; die Episoden wirken durch ihre Länge monoton, die Engführungen hemmen die organische Entwicklung und schwächen den Eindruck thematischer Einheitlichkeit der Stimmführung; vor allem trifft Hasse auch hier nicht den kirchlichen Ton; während Ernst und epische Breite vorwalten müßten, herrschen hier in der Hauptsache graziöse Elemente. Die abgerundetste Leistung Hasses auf diesem Gebiete ist seine Symphonie zum Oratorium *I Pellegrini al Sepolcro di nostro Salvatore;* dieses Oratorium, 1742 in Dresden aufgeführt und 1784 von Hiller in gedrucktem Klavierauszug herausgegeben, gehört zu Hasses reifsten Leistungen. Schon die Symphonie, auf welche wir uns zu beschränken haben, gibt von dem Wert, welcher diesem Werke innewohnt, ein prägnantes Bild; diese Symphonie, welche den zwanzigjährigen Mozart zum Vater haben könnte, liegt in leicht zugänglichem Neudruck vor.[1] Das zweiteilige Werk wird mit einem 32 Takte langem Adagio von ernster Grundstimmung eingeleitet, ein dreimal so langes Allegro schließt sich an und bildet auch den Abschluß des Satzes. Auf die geschickte Instrumentation kommen wir in einem gesonderten Abschnitt zu sprechen. Die Bässe tragen zu Beginn des Satzes ein ernstes Thema vokalen Charakters vor; die vom Tutti übernommene Fortspinnung legt seinen Gehalt breiter aus:



[1] Schmid, a. a. O., p. 24 ff.



Dasselbe Klangbild tritt nun auf zwei neuen Tonstufen auf; die Bässe setzen mit *es* ein (a), und damit rückt das Klangbild tonal in die Tonart der Tonikaparallele und erhält nun Durcharakter; jedoch wird das freundliche Bild wieder zurückgedrängt zugunsten einer dritten Wiederholung des Themas, welche die ursprüngliche Tonart wieder aufnimmt; die Bässe setzen mit *f* ein (b) in der Mollsubdominante und intonieren das Thema in motivgetreuer Unterquinttransposition. Eine kurze, aber stimmungsvolle Partie, deren Idee eine freie Umbildung des letzten Teilmotivs des Hauptthemas ist, moduliert zur Dominante der Tonika und endet mit einem Halbschluß:



Jetzt setzt das Allegro ma non troppo ein, welches unser Interesse noch mehr fesselt als das Adagio; es ist ein Stück mit ausgesprochenem Durchführungscharakter; sein Hauptthema kehrt nicht notengetreu und in seiner Totalität wieder, sondern nur in Fragmenten und freien Umbildungen. Trioepisoden und orgelpunktartige Motive moderner Faktur wissen das Interesse zu steigern und sind als unruhig vorwärtstreibende Elemente die eigentlichen Träger des für die Durchführung charakteristischen unruhigen Wesens. Das

Ganze zeigt ein überaus modernes Gesicht. Das kühn hinanstrebende Hauptthema mit seinem originellen kontrapunktischen Begleitapparat sieht so aus:
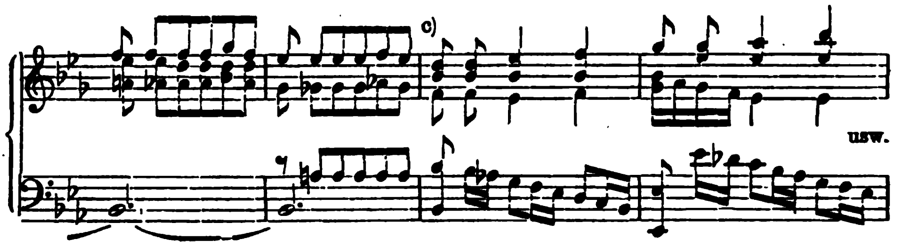
forte

Zierliche Trioepisoden (a) und ein neues kleines Motiv (b) mit seiner sequenzartigen Anlage glätten die Wogen der Aufregung:
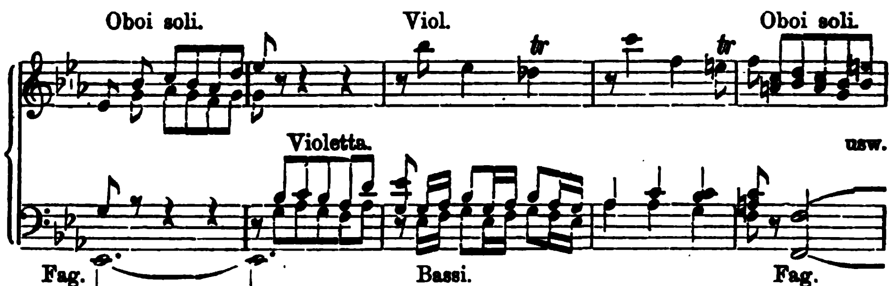
a) Oboi. Violetta. b)

Fag.
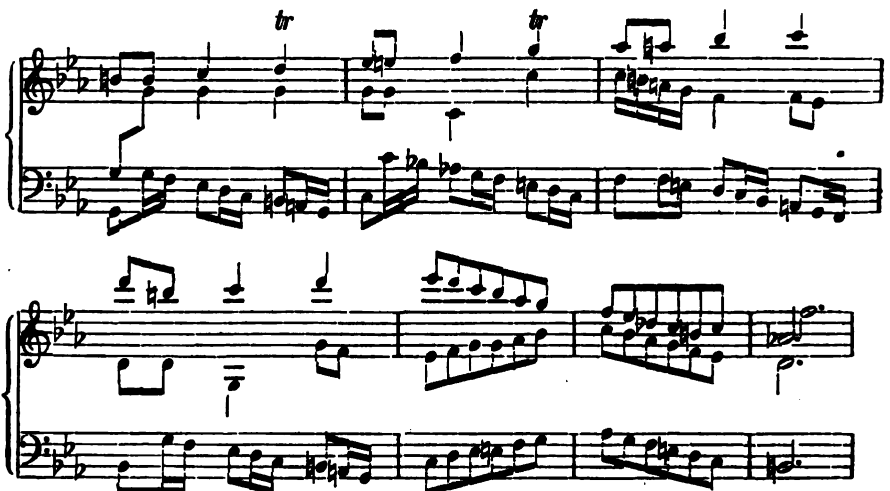
bis



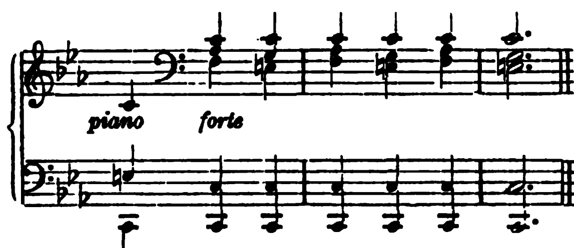
Das Hauptthema wird nur leise gestreift (c, letztes Beispiel); hierauf beginnt ein modernes Spiel verschiedener Instrumentengruppen mit dem Motiv der Trioepisoden; jedoch werfen auch die Violinen Gesten moderner Haltung hinein:



Das Motiv der Trioepisoden unternimmt nun eine Wanderung von verschiedenen Tonstufen aus. Als die Dominanttonart erreicht ist, setzt die schon oben zitierte Sequenz, natürlich transponiert, ein; die Fortspinnung, welche auch diesmal deutlich Elemente des ersten Themas aufnimmt, drängt mit bemerkenswerter Energie in die Höhe, und als der Gipfel mit Gewinnung der Urtonika C-moll erreicht ist, steigt die obenaufliegende Melodie breit und kraftvoll die Skala hinab und macht auf einem starren Dominantnonenakkord Halt:



Das orgelpunktartige Motiv bestreitet den Rest des Satzes. Holzbläser und Violinen tragen über fundamentierenden Fagotten und Bässen das Motiv zur Tiefe; beim zweiten Male schweigen die Holzbläser, und die Violinen übernehmen nun das ritardierende und decreszierende Hinabsteigen, das zu einem Verhallen würde, wenn nicht die Schlußtakte vom Tutti intoniert würden, welches im Forte ziemlich abrupt Mollsubdominante und Durtonika gegenüberstellt:



Dieser Schluß hat unleugbar dramatisches Fluidum und etwas von jenem realistischen Schwung, den wir von Beethoven her kennen; er rettet auch die Logik der ästhetischen Form, da seine ernste Haltung wenigstens zum Teil das heitere Wesen der vorausgegangenen Partien vergessen läßt und die Phantasie wieder auf ernstere, in diesem Falle religiöse Gedanken hinlenkt. Leider steht diese Oratoriensymphonie ganz vereinzelt da, in der Prägnanz der Themen, der Lebendigkeit der Entwicklung, der Sorgfalt der Faktur und in der Erkenntnis ihrer Aufgabe. Eine weitere Oratoriensymphonie, die jetzt gleicherweise im Neudruck vorliegt,[1] diejenige zu *La Conversione di S. Agostino*, bietet für unsere Erörterung keine wesentlich neuen Momente. — Ein Résumé über Hasses Symphonien bringt das Schlußwort.

Die Analyse der Symphonien Karl Heinrich Grauns wird uns nicht lange aufhalten, da diese Stücke des Berliner Opernkomponisten, wie bereits seine französischen Ouvertüren den analogen Werken Hasses in Form und Gehalt so stark ähneln, daß man leicht eine Graunsche Symphonie mit einer Hasseschen verwechseln kann. Zuweilen glaubt man, Unterschiede konstatieren zu können; einzelne erste Sätze in Grauns Symphonien haben eine effektiv lange Ausdehnung und solide Faktur; jedoch ergibt sich bei näherem Zusehen, daß es sich um Zufälligkeiten handelt und nicht um bewußte künstlerische Disposition. Sehr unangenehm auffällig ist bei Graun die Fülle tautologischer Bildungen; seine Kopfthemen sind stereotyp; man sehe die folgenden:
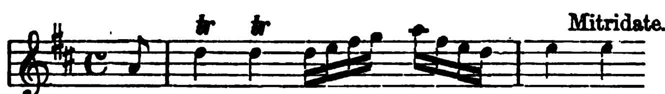
---

[1] Denkmäler der Tonkunst in Deutschland. I. Folge, 20. Band.
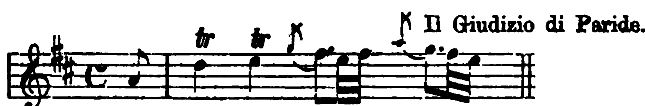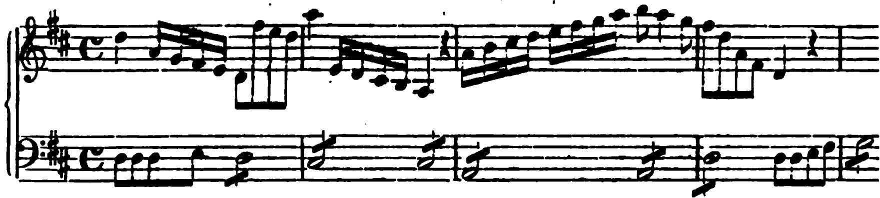










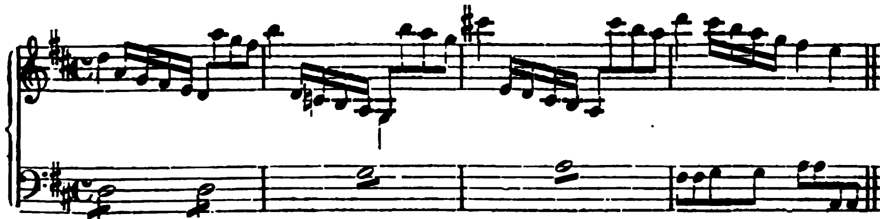


Formell bringen Grauns Symphonien nichts, was nicht schon in der Untersuchung Hassescher Symphonien erwähnt worden wäre; Reprise und moderne Mannheimer Durchführung mit thematischer Arbeit fehlen. Bei der Wertung des gedanklichen Gehalts muß mit rückhaltloser Aufrichtigkeit ausgesprochen werden, daß Grauns symphonische Arbeiten langweilig sind, und daß sie vielleicht am reinsten den formalistischen Typus der Berliner Schule repräsentieren; wir haben es hier, abgesehen von den langsamen Mittelsätzen, welche mit Sentimentalität durchtränkt sind, mit einer Musik zu tun, welche nicht das Resultat frei schaffender Phantasie ist; es ist eine gelehrte, empfindungsarme Philisterkunst; überwiegend figurative Elemente verdecken den Mangel an Leidenschaft, an Wärme der Empfindung. Die einseitige Hinlenkung des Interesses auf die Wahrung alter Formen und Ausdrucksformeln, dieses sich altväterisch Gebärden, die beinah feindselige Abwehr einer von Mannheim ausgehenden urwüchsigen, neuen Richtung stempelt das meiste, was Graun in diesen absoluten Instrumentalsachen gegeben hat, zu Produkten künstlerischen Verstandes, wohlbemerkt, nicht alles; es ist eine Musik, die uns nicht erwärmt, und welche nicht naiv und reflektionslos erfunden ist. Grauns Symphonien arbeiten mit einem großen Apparat von Passagen und melodisch-rhythmischen Motiven, nehmen verheißungsvolle Anläufe, streifen zuweilen erotische Momente, interessieren ganz gelegentlich durch gewählte

Harmonik, vermeiden aber kompliziertere rhythmische Bildungen;[1] daneben tragen sie die Fehler der gesamten zeitgenössischen Symphoniekomposition; die ersten Sätzesind so stark lyrisch gegliedert, daß die Gleichmäßigkeit des symmetrischen Baus in unsymphonischer Weise hervortritt; ferner nimmt der Überfluß an melodisch-rhythmischen Motivbildungen dem Ganzen die innere Einheitlichkeit.[2] Schon die Zeitgenossen erkannten Grauns Mängel und fanden seinen Hauptwert in den Kirchenkompositionen.[3] Der Übersetzer von Burneys Tagebuch (p. 307) sagt sehr zutreffend: „Graun wiederholt sich, ist sich zu gleich Große Erfindung, d. h. reiche, und im Erhabenen, Schrecklichen, Heftigen, könnte man Graun allerdings absprechen; dabey hat er die Trommelbässe bis zum Überfluß. Aber wer ihm im Zärtlichen, Sanften, ihm eigentümlichen Gedanken, Rührung, weiches Gefühl und Erfindung ableugnen wollte.“ Das Kopfthema der Symphonie zur Oper *Rodelinda:*



trägt heroischen Charakter, aber das Kraftvolle wird fast zur Banalität verflacht durch die Trommelbässe, welche wir nach Schubarts [4] Urteil Jomelli verdanken. Diese lähmende Baßführung schleppt sich durch den ganzen Satz und tritt in ihrer schmerzhaften Primitivität besonders stark hervor in einer (dem Schluß zur Folie dienenden) wirkungsvollen Umbildung des obigen Kopfthemas:



---

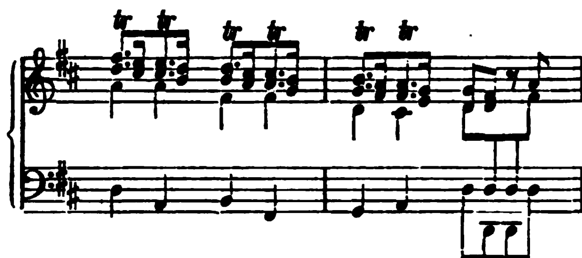
[1] Vgl. den Artikel „Verrückung“ in Sulzers Theorie IV, 655 und die Erwiderung auf denselben von Dittersdorf, Allg. musikal. Zeitung 1798, col. 204; ferner auch Kirnberger, Anleitung zur Singekomposition. Berlin, 1782, p. 9 (a).

[2] Vgl. Mayer-Rinach, C. H. Graun als Opernkomponist. Sammelbände der IMG. I, p. 475 ff.

[3] Vgl. Zelter, K. F. Ch. Fasch, Berlin 1801.

[4] In seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ (Wien 1806, p. 80) behauptet er mit dem ihm eigenen Bombast, bei Graun kämen nie Trommelbässe vor.

Gerber [1] macht die zutreffende Bemerkung, Graun habe in der Baßführung zuweilen an Stelle der ersten Achtelnote des Taktes eine Pause gesetzt und auf diese Weise die Monotonie vermieden. Daß diese Eselsbrücke sich noch besonderer Wertschätzung erfreut, ist umso verwunderlicher, als der trübe Effekt auch dann noch ungemindert besteht. Gerber führt an, daß Agricola sich in diese Manier verliebt hätte, und daß dadurch der Orchestervortrag bedenklich ins Wanken gekommen sei, „wenn auch zehnmal der Flügel, anstatt diese Pause, anschlug". Interessant ist gleichzeitig, wie Gerber die Trommelbässe in Schutz nimmt: „Diese einfachen und eintönigen Bässe hatten indessen doch das Gute, daß auch nur mittelmäßigere Spieler zu ihrer Verstärkung in einem Orchester mit Nutzen gebraucht werden konnten." Harmonisch fest gefügte Partien, wie sie beispielsweise Johann Gottlieb Graun schreibt



fehlen in Karl Heinrichs Symphonien. Auch die Symphonie zu *Il Giudizio di Paride*, welche als Unicum gedruckt erschien (1757, in Stimmen, bei Breitkopf), aber ohne Angabe der Zugehörigkeit zu einer Oper, bietet, abgesehen vom Mittelsatz, keinen Anlaß zu einer eingehenden Würdigung; dasselbe gilt von der Symphonie der Oper *Montezuma*, die im Neudruck vorliegt.[2]

Das eigentliche Ausdrucksfeld der Graunschen Muse sind die langsamen Sätze, „zur Darstellung seiner sanften, mehr rührenden Gefühle".[3] Die Zeitgenossen nannten Karl Heinrich Graun einen klassischen Komponisten, die „Seele der lyrischen Bühne", und wurden nicht müde, seine Adagios [4]

---

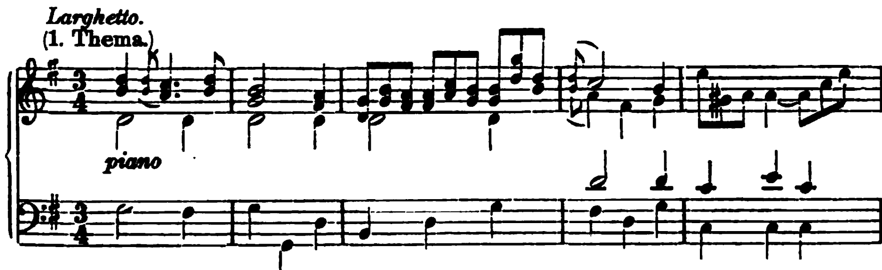
[1] Allg. mus. Zeitung 1814. p. 157: „Über Bässe zu starkbesetzten Instrumentalstücken."

[2] Denkmäler deutscher Tonkunst. 1. Folge. 15. Bd.

[3] Lessing führt in seinen „Kollektaneen zur Literatur" (Lachmann-Ausgabe XI, p. 344) Grauns Bevorzugung einer lieblichen Melodie auf die Scheu vor dem Programmmusizieren zurück; Lessing tadelte Telemann, weil er die Nachahmung bis zum Abgeschmackten übertriebe und sagt ferner: „Graun hingegen hatte einen viel zu zärtlichen Geschmack, um in diesen Fehler zu verfallen; aber die Hut, unter der er desfalls beständig stand, machte auch, daß er selten oder gar nicht malte und sich meistenteils mit einer lieblichen Melodie begnügte."

[4] In Sulzers Theorie werden Adagios Tonstücke genannt, „welche mit schmachtendem und zärtlichem Affekt sollen gespielt oder gesungen werden." In Artikel „Ausdruck" wird der „fürtreffliche" Graun deshalb hervorgehoben, weil er

als Meisterwerke und seine Melodie als „eine der angenehmsten" hinzustellen.[1] Die Bezeichnung „angenehme" Melodie ist vielleicht nur ein Terminus der Ästhetik jener Zeit; jedoch dürfte andrerseits nicht ohne weiteres abzuweisen sein, daß diese Bezeichnung zur Kenntnis der Psychologie des derzeitigen Komponisten und rezeptiven Hörers beiträgt. Aus Herders „Kalligone" wissen wir, daß das „Sichhineinfühlen", das Subjektivieren des objektiv Wahrgenommenen, aller ästhetischen Wertung zugrunde liegt; die Bezeichnung „angenehme" Melodie aber weist auf ein objektives Gefühl hin, das einen notwendigen Zusammenhang mit einem ganz bestimmten Vorstellungsinhalt hat.[2] Einfaches, herzinniges Empfinden, Tiefe des individuellen Fühlens darf man in Grauns langsamen Sätzen nicht suchen; in „Lieblichkeit und Einfalt" fließt diese Musik dahin, ohne die Seele stark gefangen zu nehmen;[3] wir geben zwei Proben, zunächst Fragmente des Larghettos aus der Symphonie zu *Angelica e Medoro:*

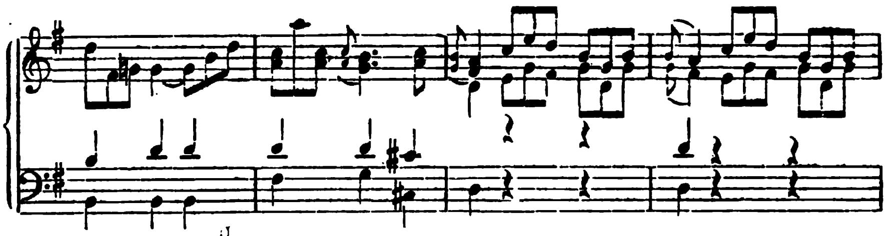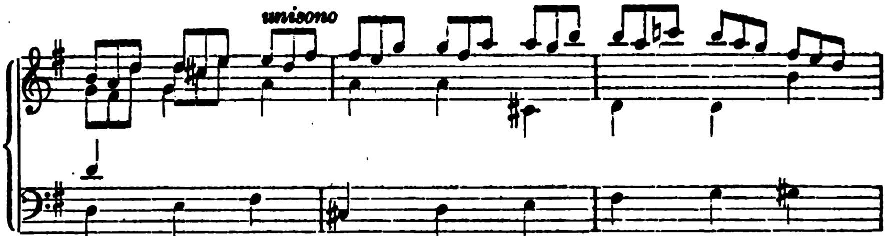


in der Oper „Europa galante" in der Arie „Dalle labbri del mio Bene" „die Art der Zärtlichkeit, welche mit gänzlicher Ergebung in den Willen des Gebieters verbunden und dem Ottomanischen Serail vorzüglich eigen ist, vollkommen ausgedrückt" hat; man vgl. auch Scheibe im „Krit. Musicus", 1745, p. 397: „*Cantabile* bedeutet in der Musik inzwischen eine solche Melodie, die alle künstliche und ausgesuchte Auszierungen flieht, die mehr mit Hauptnoten, die aber eine natürliche Annehmlichkeit haben müssen, zu tun hat. Sie muß aber sehr nachdrücklich, und dennoch fließend und leicht seyn; niemals aber ohne sinnreiche Auszierung des Sängers gesungen werden."
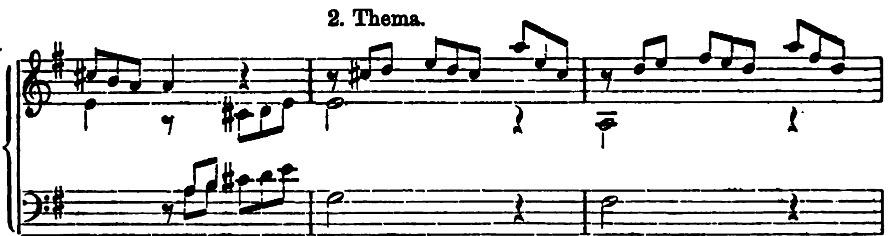
[1] Die meisten Schriftsteller der Zeit haben die angenehme Melodik Grauns auf den sanften Charakter des Komponisten zurückgeführt. Christian Karl Rolle (Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Ausbreitung der Musik, Berlin 1784, p. 102) ist dieser sentimentalen Auffassung mit Recht entgegengetreten: „Ein leutseliger, freundlicher, zärtlicher Charakter, macht uns nicht bloß geschickt, langsame Sätze zu Meisterstücken zu bilden; wir können bei dieser Temperamentsart eben sowohl ohne Einschränkung Ausdrücke anderer, sonderlich feuriger Leidenschaften entwerfen, ans Licht stellen."

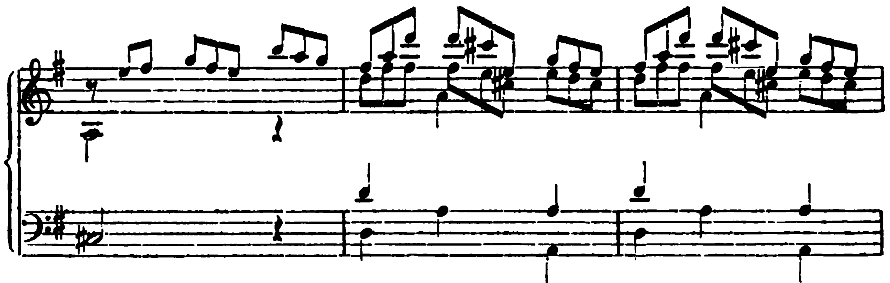
[2] Vgl. das Kapitel „Aesthetische Wirkungen der niederen Sinne, Natur und Kunst" in Wundts Grundzügen der Physiologischen Psychologie. Leipzig 1903; 5. Aufl. III, p. 127 ff.
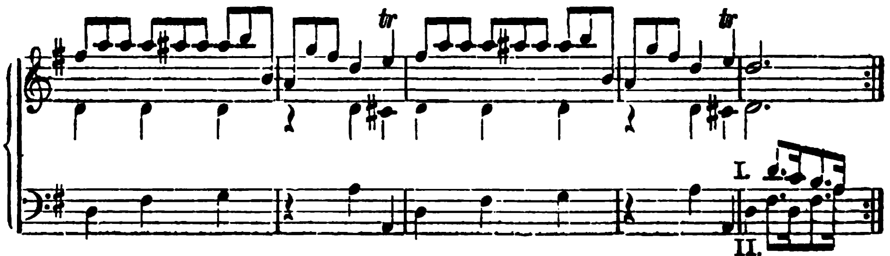
[3] Über den „Ausdruck der Affekte" in Grauns Werken vgl. auch Joh. Jak. Henkes „Musikalischen Patrioten" (Braunschweig 1742, 19. Stück p. 149); siehe ebenda im 28. Stück (Juli 1742) ein Sendschreiben an C. H. Graun.
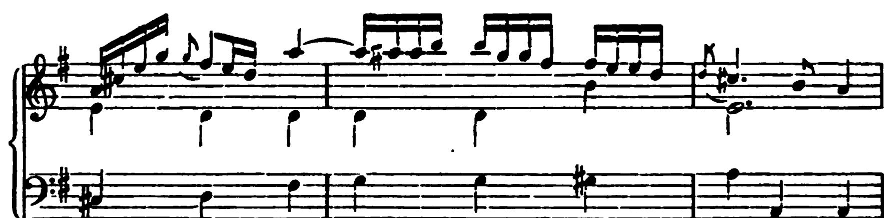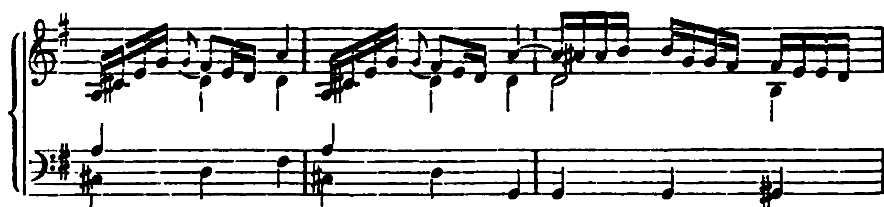










Der zweite Teil transponiert das erste Thema in die Dominanttonart, knüpft unmittelbar das zweite an, moduliert zur Tonika zurück und setzt dort mit folgenden Weiterbildungen des ersten Themas ein:
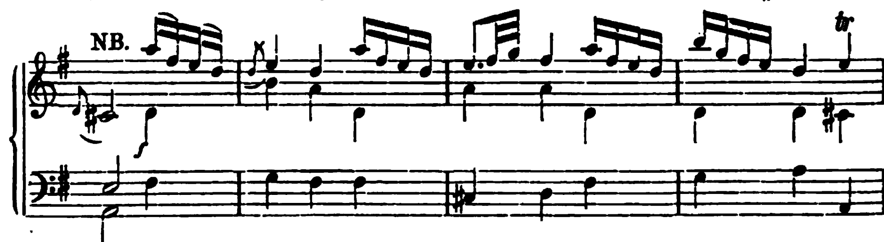
usw.

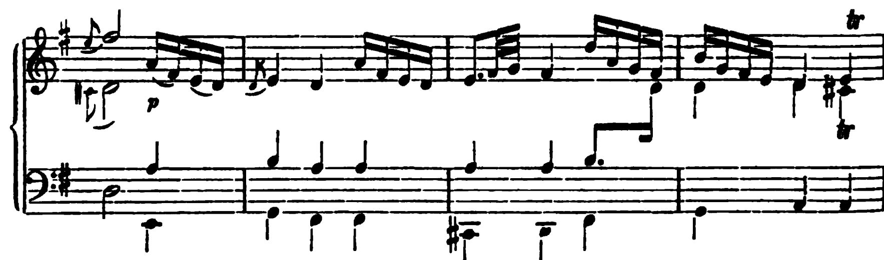
Wir geben noch Bruchstücke des Larghettos der Symphonie zu *Il Giudizio di Paride*, welche verschiedene durch verstärkte Intensität des Ausdrucks hervorstehende Wendungen aufweist:
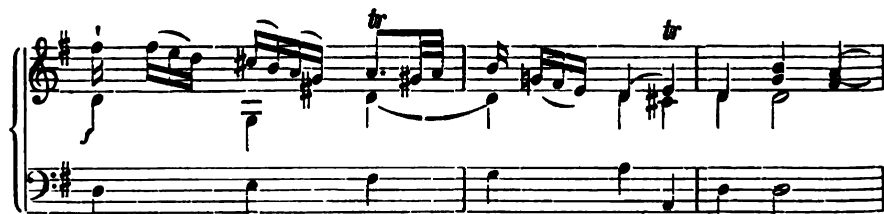
Fag. oblig.
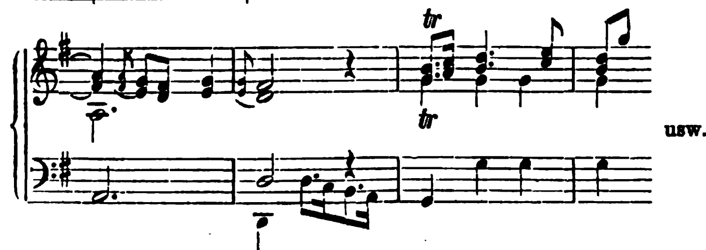












usw.

Die Schlußsätze in K. H. Grauns Symphonien sind von der usuellen sorglosen Flüchtigkeit und machen eine eingehende Betrachtung überflüssig.

Das vorliegende Bild von den symphonischen Arbeiten K. H. Grauns sticht vielleicht dadurch etwas von der Tradition ab, daß wir uns gezwungen sahen, sämtliche Symphonien, die nur als Autor „di Graun" verzeichneten, auf das Konto Johann Gottlieb Grauns zu setzen. Es hat sich nicht *eine* Kammersymphonie mit der Bezeichnung „di Carlo Enrico Graun" auffinden lassen; diejenigen, welche die Vaterschaft Karl Heinrich zuwiesen, wurden durch Vergleichung mit den Angaben der thematischen Kataloge von Breitkopf und durch Vergleichung mit anderen Exemplaren als Werke Johann Gottlieb Grauns erkannt und dementsprechend registriert. Die damit naheliegende Annahme, Karl Heinrich Graun habe keine Kammersymphonie geschrieben, ist nicht von der Hand zu weisen: für die Kammer sorgte in erster Linie der Konzertmeister Graun; außerdem konnte man auch Karl Heinrich Graun als Symphoniker im Konzertsaal gerecht werden, weil die Theatersymphonien auch dort gespielt wurden.

Seiner Passionskantate *Der Tod Jesu* schickt Graun keine Symphonie voraus, sondern nur einen einfachen Choral. Aus der Allg. musikal. Zeitg. (III, p. 132) erfahren wir, daß Abt Vogler diesen Choral „jämmerlich herunter" gescholten und in Ankündigung seines „Choralsystems" behauptet hat, Kirnberger, die Bache und Graun hätten nicht gewußt, was Choral sei. Der Referent der Allg. musikal. Zeitg. meint jedoch, daß dieser Passionschoral „in Grauns Einrichtung" die erhabenste und rührendste Ouvertüre zu dieser heiligen Betrachtung sei; „daß die Gegenbewegung des Basses gegen die Melodie sowohl, als die tränenschwere Modulation und Folge von Akkorden und endlich der Schluß dieses herrlichen Chorals eine Meisterarbeit für alle Zeiten der Kunst bleiben wird, wofür man jetzt alle sechs alten Tonarten ohne Bedenken und das Choralsystem obenein geben kann."[1] Sowohl Vogler als auch der Zeitungsreferent haben nicht erwähnt, daß Grauns Passionschoral Hasslers „O Haupt voll Blut und Wunden" ist; Graun hat nur einen neuen Baß gesetzt und am Schluß die Melodie geringfügig verändert. Auch die A-dur-Fuge (Christus hat uns ein Vorbild gelassen) in Grauns „Tod Jesu" beanstandet Vogler; obwohl sich diese Fuge Freiheiten gönnt — Dux und Comes modulieren nicht — ist doch Voglers Urteil zurückzuweisen, umsomehr als seine Theorie von einer rhythmuslosen Fuge seine Kompetenz in Sachen des Fugenstils recht fragwürdig erscheinen läßt.

---

[1] Nach Angaben L. Rellstabs hat der Breslauer Organist Ernst Köhler noch 1830 herausgegeben: Versuch einer Einleitung zu dem Oratorium *Der Tod Jesu*, von Graun, bestehend in zwei Präludien, eins zum ersten, das andre zum zweiten Teile. Op. 15. Breslau, bei Förster. Rellstab gibt eine Kritik dieser Präludien in der von ihm geleiteten Zeitschrift „Iris im Gebiete der Tonkunst", 1830, No. 22.

V. Die Symphonien Johann Gottlieb Grauns.

Die Betrachtung der Symphonien Johann Gottlieb Grauns in einem gesonderten Teil liegt in deren Wert begründet; ihn erkannt zu haben, dürfen sich nur wenige Zeitgenossen rühmen. Hiller bringt [1] biographische Notizen und spendet großes Lob, auch Scheibe;[2] nach Cramer bedeutete Grauns Tod einen für Berlin empfindlichen Verlust.[3] Sehr rühmlich spricht Marpurg[4] von den beiden „Graun, diese durch den feinsten Geschmack, durch die anmutigsten Wendungen des Gesangs, durch einen unerschöpflichen Witz und durch die reichste Harmonie ein zartes Gefühl bezaubernden Meister der Kunst." Nach Burney gehören zwar Joh. Gottl. Grauns Symphonien „in Ansehung des Geschmacks und der Erfindungen nicht in die erste Klasse", aber Burneys Übersetzer tritt lebhaft für seinen Landsmann ein. Peter Schulz in Sulzers „Theorie" behauptet, daß Johann Gottlieb Graun „in einigen Kammersymphonien den wahren Geist der Symphonien getroffen" habe. Aus der Reihe ehrlicher Bewunderer Johann Gottliebs ist noch die kunstsinnige Schwester Friedrich des Großen, Anna Amalia, zu nennen, die einen großen Teil der Werke Grauns in sauberen Kopien sammeln ließ. Der beste Gewährsmann ist Bach; daß dieser seinen Sohn Friedemann dem damaligen Merseburger Kapelldirektor zur Ausbildung anvertraute, und daß er eigenhändig zwei Trios Grauns abschrieb,[5] bedeutet eine außerordentlich dankenswerte Anerkennung der Verdienste des Berliner Konzertmeisters. Für seine Zeit besaß Graun die fragwürdige Popularität einer „Lokalgröße"; jedoch verdient er in der universalen Musikgeschichte, im Kapitel „Geschichte der Symphonie", einen ehrenvollen Platz.

Gerber (Altes Lexikon) kennt drei Dutzend Symphonien dieses Komponisten, Peter Schulz hingegen erklärte die Instrumentalkompositionen Grauns für unzählig. Es lassen sich insgesamt 94 Symphonien Grauns nachweisen, wie der thematische Katalog belegt. Aus dieser Zahl die charakter-

---

[1] Nachrichten 1766, 10. Stück, p. 75.

[2] Krit. Musikus 1745, p. 341, 638, 683.
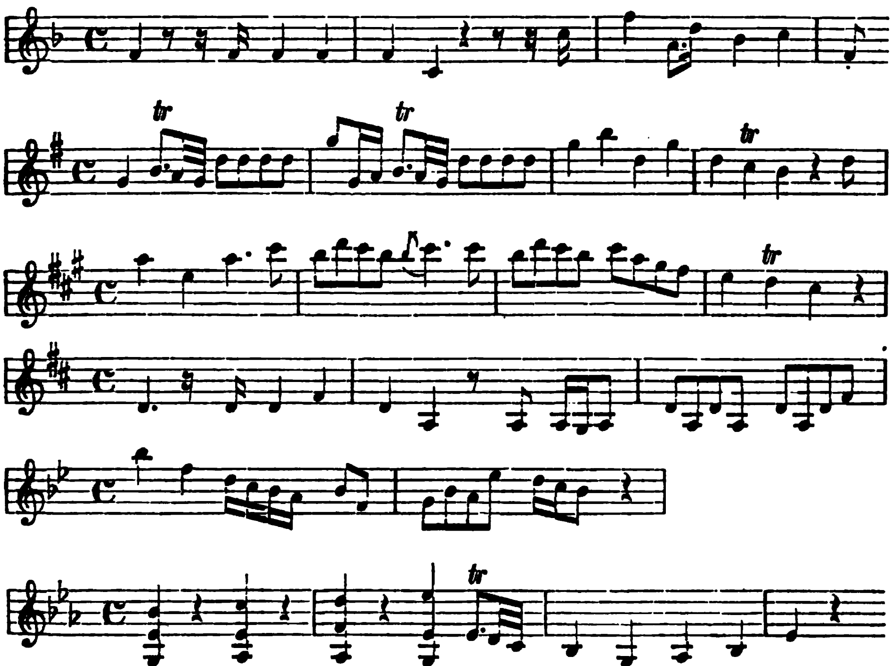
[3] Magazin II (1784), p. 331.

[4] Krit. Musikus an der Spree, Berlin 1750, 1. Stück p. 3.

[5] Die Exemplare liegen in Charlottenburg, Kaiserin Augusta-Gymnasium, wie Herr Prof. Dr. Riemann dem Verfasser gütigst mitteilte.

vollsten Typen herauszugreifen, bereitet Mühe, da sich Graun „in seinen Arbeiten nicht gleich bleibt“, wie bereits Burneys Übersetzer [1] anmerkt. Auf den ersten Blick erkennt man eine Wesenseigenschaft, die der Mehrzahl eigen ist: Vollstimmigkeit (reich besetztes Orchester) und eine ungewöhnlich breite effektive Ausdehnung des ersten Satzes, dem die Reprise fehlt. Die Symphonien sind sämtlich dreisätzige: zwei schnelle Sätze umschließen einen langsamen. Die Tonarten D, G und F-dur sind bevorzugt; zumeist sind die Satzanfänge homophon.

Die ersten Themen sind respektable Themen im modernen Sinne, Kapitalüberschriften, deren erwünschte Wiederkehr nicht unbemerkt vorübergehen kann. Man sehe z. B. die folgenden:
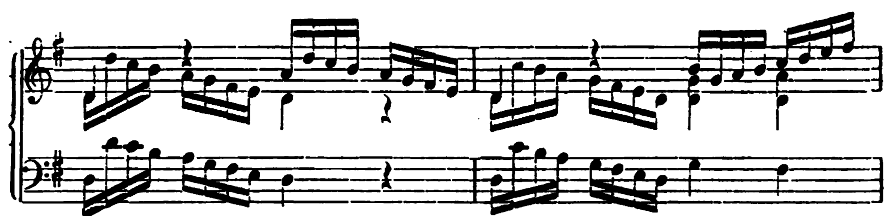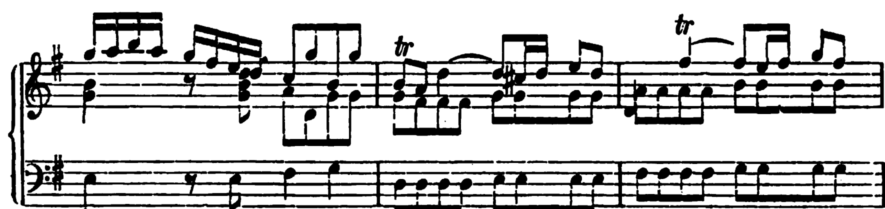


Die sämtlichen Symphonien Johann Gottlieb Grauns nach gewissen Eigentümlichkeiten zu klassifizieren, ist nicht angängig und auch ohne prinzipiellen Wert; es finden sich viele, die sich keineswegs über das zeitgenössische Niveau erheben. Die Mehrzahl interessiert durch geschickte symphonische Detailarbeit; diese aber kann nur von Fall zu Fall gewürdigt werden. Zur analytischen Untersuchung sind diejenigen Symphonien herausgegriffen worden, die Grauns Individualität scharf ausprägen; jedoch sei von vornherein die Möglichkeit zugegeben, daß aus den im folgenden nicht
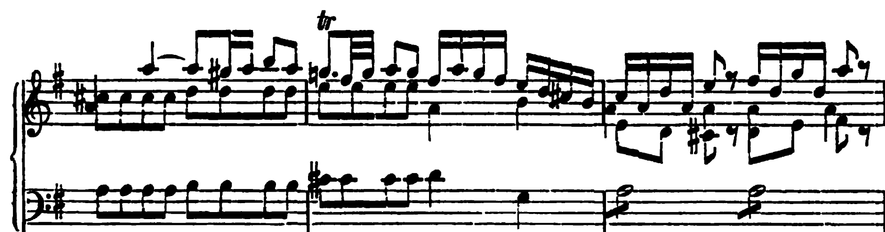
[1] Tagebuch, Zusätze p. 309.
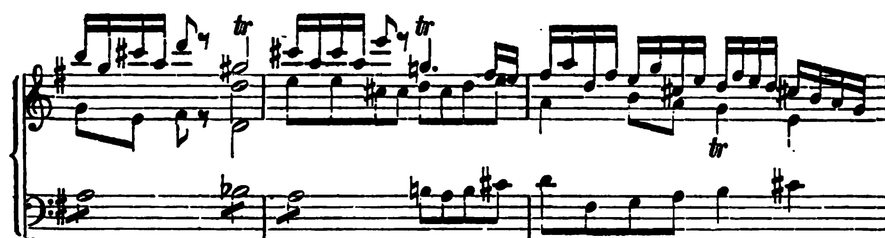
zitierten Symphonien ein ebenso brauchbares Material zur Charakteristik Grauns gewonnen werden kann. Vorausgeschickt sei noch, daß eine chronologische Ordnung gänzlich unmöglich war; eine Ordnung nach dem gedanklichen Gehalt ist für den Fernerstehenden unverbindlich, und als Verfahren selbst trügerisch und unzuverlässig.
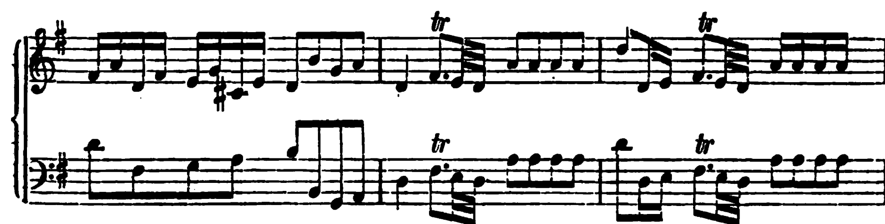
Von einer G-dur-Symphonie, deren Entstehungszeit nur insofern abgegrenzt ist, als sie 1762 in Breitkopfs Katalog angezeigt wird, betrachten wir nur die beiden ersten Sätze; der Schlußsatz ist belanglos. Die Partitur verlangt Hörner, Flöten, Oboen und Streicher, im langsamen Satz auch Fagotte; daß die letzteren auch im ersten Satz baßverstärkend mitgespielt haben, beweisen die Stimmen; sie werden nur dort in der Partitur ausdrücklich vermerkt, wo sie sich von der Rolle eines Baßinstrumentes di ripieno emanzipieren. Die Struktur des ersten Satzes dieser Symphonie ist durchsichtig; wir konstatieren die Existenz eines prägnanten Kopfthemas, seine Fortspinnung zur Dominanttonart, in welcher nun das zweite Thema kantablen Charakters beschwichtigend auftritt; sein Gehalt erfährt eine knappe Darlegung, welche den modulatorischen Rückweg zur Tonika einschlägt; eine Reprise dieses deutlich erkennbaren ersten Teils fehlt. Das erste Thema wird notengetreu reproduziert; anschließend folgt eine geschickt gearbeitete Durchführungspartie, welche der Haupttonart geflissentlich aus dem Wege geht und keineswegs mit neuen Motiven arbeitet, sondern eine geschickte Verarbeitung der motivischen Elemente der Themenbildung vorstellt; gegen den Schluß hin greift sie das zweite Thema frei umgestaltet (jedoch in der Dominanttonart) auf, verstärkt dessen Ausdruck und moduliert nun zur Haupttonart zurück, in welcher ein Schlußteil einsetzt, welcher die Anschlußmotive des ersten Themas zu einer glänzenden Coda verwertet. Wir geben den Satz zunächst bis zur Wiederkehr des ersten Themas:
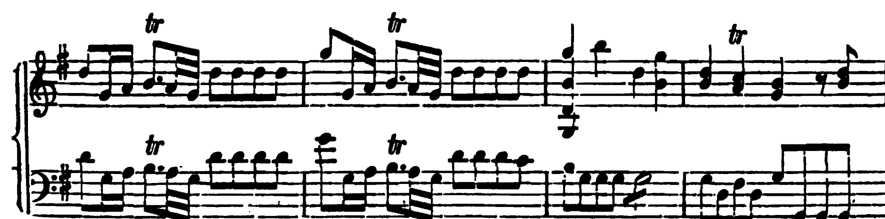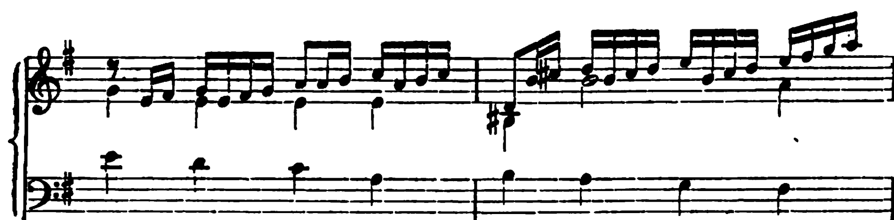








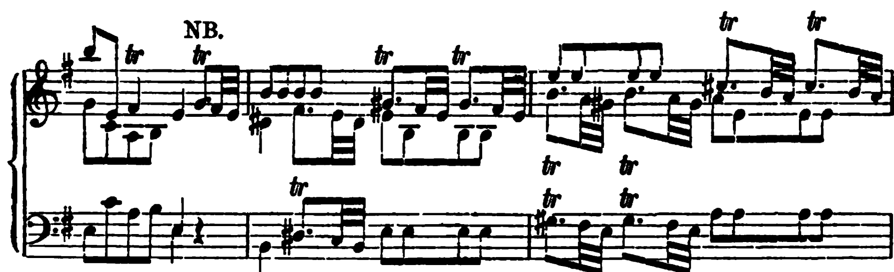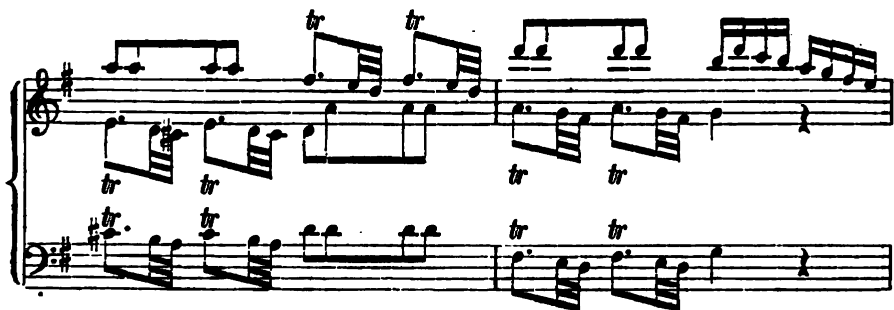




Die charaktervolle Durchführungspartie hat effektiv die längste Ausdehnung von den drei Teilen des Satzes; sie wendet sich deutlich von der Struktur des Thementeils ab und läßt die Auffassung eines neuen Themas nicht zustande kommen; sie setzt zunächst mit sequenzenartigen Harmonieschiebungen ein:
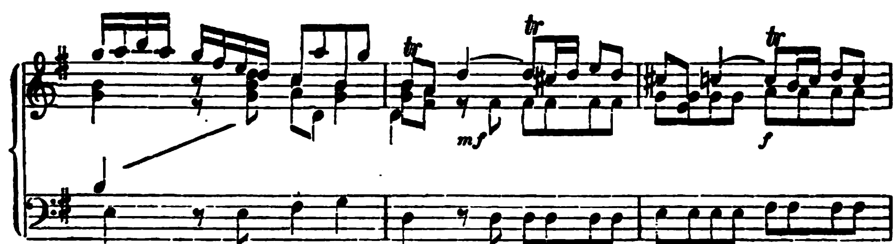
Merkwürdig modern muten die beiden letzten Takte an (NB); die feinere Gliederung, die sanfte melodische Linie und der poco-piano Einsatz lassen diese Takte wirkungsvoll die vorausgegangene lebhafte Figuration und straffe Rhythmik ablösen; jedoch nimmt die Fortspinnung den unruhigen, modulierenden Durchführungscharakter wieder auf und bringt zunächst die wichtigsten Elemente des ersten Themas zur Geltung, sodaß ein wirkliches Zerbrechen des Themas zustande kommt (NB):
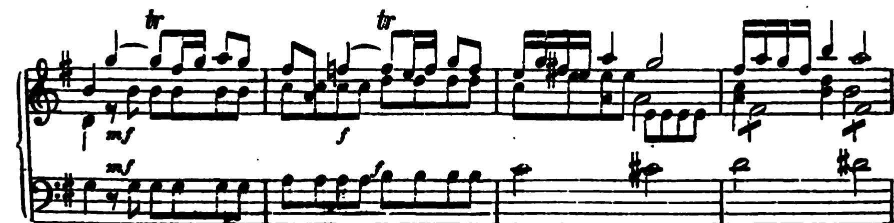






Gleicherweise werden ganz unverkennbar Elemente des zweiten Themas in den Bannkreis der Durchführung gezogen:





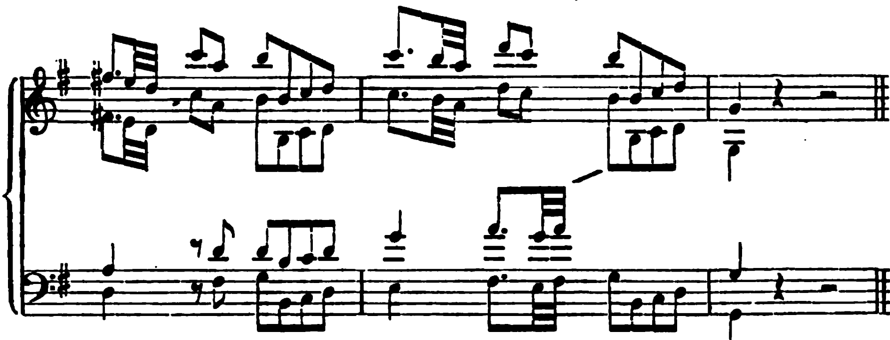
Dem dritten und abschließenden Teile fehlt das markierte Hinstellen des in die Haupttonart transponierten zweiten Themas; abgesehen von diesem Mangel, der freilich die Logik der Form in Frage stellt, verrät diese Schlußpartie in ihrer positiven Vorwärtsbewegung, in ihrem Aufschwung, das Verständnis des Komponisten für organisch gefestigte, symphonische Arbeit:

piano *tr* *piano*

forte

tr *tr*

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*



Der zweite Satz derselben Symphonie ist ein Arioso. In seinen glücklichsten Momenten gehört Johann Gottlieb Graun zu jener Gruppe von Komponisten des 18. Jahrhunderts, in deren langsamen Symphoniesätzen zuweilen modern subjektives Empfinden durchbricht. Graun gehört nicht in die vorderste Reihe dieser Komponisten, „welche vor Haydn das Herzinnige, direkt die Seele gefangen nehmende eines naiv sich aussprechenden Gemüts" in die Musik gebracht haben, wie es Riemann so zutreffend von Johann Stamitz behaupten konnte; die Entblößung der musikalischen Psyche Grauns ist nicht überall evident, was ausdrücklich hervorzuheben ist; oft genug schreitet auch Johann Gottlieb Graun noch in dem pedantischen Gewand der Berliner Schule einher mit ihrer stereotypen Thematik und Rhythmik. Aber wo Graun das alte Kleid abwirft und unbekümmert um allen Formelzwang der Schule sein intimstes Fühlen in Töne kleidet, da ist die Thematik von so starker Verinnerlichung, daß man nicht gleichgültig vorübergehen kann. Hier schon muß darauf hingewiesen werden, daß Graun in erster Linie Geiger war; erst ganz allmählich waren die Geiger, so merkwürdig das auch heute scheinen will, in innige Fühlung mit ihrem Instrument gekommen. Graun war einer der ersten, welche durch ihr Spiel und durch ihre Werke die Violine zum seelenvollsten aller Instrumente stempelten. Daß Graun durch seinen Lehrer Tartini auf den Zauber des Violinklanges hingewiesen worden ist, ist sehr unwahrscheinlich; zunächst kann Tartini selbst als ein Bahnbrecher des modernen Stils nicht bezeichnet werden; ferner berichtet Hiller,[1] Graun habe Tartinis Spielart nicht ratsam gefunden, „was besonders von dem, was jenem allein eigen ist, beyzubehalten", und ein Anonymus[2] teilt mit, Graun habe zwar bei seinem Aufenthalt in Italien Tartini ein halbes Jahr lang besucht; „er (Graun) gestehet aber aufrichtig, daß er bey seiner Zurückkunft nach Dresden weniger als vorher gefallen, und, um wiederum Beyfall zu erlangen, zum Geschmacke des berühmten Pisendels, seines ehemaligen Lehrers, zurückkehren müssen."

---

[1] Nachrichten 1766, 10. Stück p. 75.

[2] Gedanken über die welschen Tonkünstler, Halberstadt 1751, p. 19.

Wir geben von dem in Frage stehenden Arioso zunächst das erste Thema (die Melodie wird in der höheren Oktave von Flöten, in der tieferen von Fagotten mitgespielt; die Oboen gehen mit den Violinen unisono, so wie die Notation zeigt):
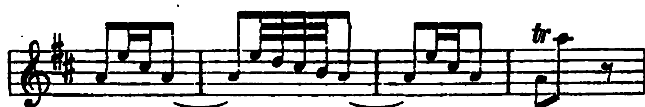
Arioso.

Flauti Oboi Corni NB. Fag.

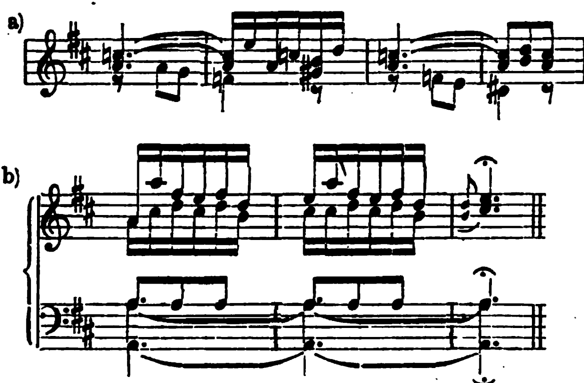
Das gemütvolle Einschiebsel (NB) tragen nur Holzbläser und Hörner vor; das Thema wird ein zweites Mal intoniert, moduliert nun aber ganz regulär zur Dominante:

Flauti Corni Fagotti

Das in der Dominanttonart auftretende zweite Thema kontrastiert zwar gegen das erste, ist aber als Ganzes nur von bescheidener Ausdruckskraft:



Die anschließende breiter gestaltete Auslegung des gedanklichen Inhalts dieses zweiten Themas, welche harmonisch Interesse wachruft (a), läßt mit einem Halbschluß den Thementeil zu einem Ende kommen; die naiven Anhänge (b) sind von feiner, zierlicher Wirkung:



Leider fehlt die Reprise; das erste Thema setzt in der Haupttonart ein, moduliert zur Parallele, in welcher nun Elemente des zweiten Themas eine eingehende Kommentierung erfahren. In dieser Partie, welche einem Durcheinanderwürfeln der Thementeile unverkennbar nahe kommt, frappieren einige Wendungen, die melodisch wie harmonisch das alltägliche Geleis verlassen und ein modernes Gesicht zeigen. Ein vom Tutti vorgetragenes Motiv wiederholen die Holzbläser allein, gleichsam als Widerhall; dieses Motiv hören wir im Sinne von H-moll; darauf setzen die ersten Violinen allein — sämtliche übrigen Stimmen schweigen — mit einer kühn aufstrebenden melodischen Phrase von moderner Diktion ein, welche (bis auf die letzte Note) in reinem C-dur steht; durch die letzte Note aber — ais — erfährt die latente Harmonie eine Umdeutung zur Dominante der Haupttonart, sodaß also der nachfolgende Einsatz des Tutti in H-moll ästhetisch durchaus unanfechtbar ist. In dem Tutti nehmen die Baßinstrumente die soeben von den Violinen vorgetragene Phrase auf, während die Violinen selbst den tonischen Grundton in der Höhe aushalten. Das Ganze repräsentiert ein Stück instrumentaler Arbeit, welcher man echten symphonischen Geist nicht absprechen kann. Das Partiturbild sieht so aus:

Flauti.

Oboi.

Fag.

Viol. I, II.

Viol. I

Viole.

Bassi.

II.
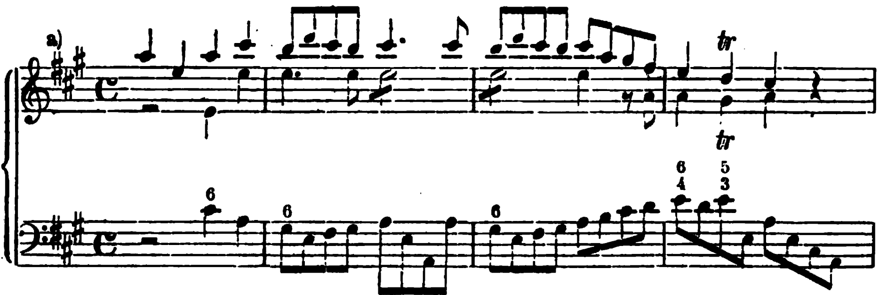
Die Fortspinnung greift die schlußkräftigen Bildungen in Terzen und Sexten auf, welcher wir schon oben gedachten. Da ein Abschluß in der Paralleltonart nicht erfolgen kann, wird der Rückweg zur Tonika eingeschlagen; in dieser kehrt das erste Thema zunächst in seiner ursprünglichen Fassung wieder, gefällt sich aber dann verkleidet, in der Tonart der Variante, aufzutreten, eine Methode, die Graun mit Vorliebe kultiviert.[1] Diese Variation bedingt eine anders geartete Fortführung, welche interessante Miniaturarbeit aufweist:
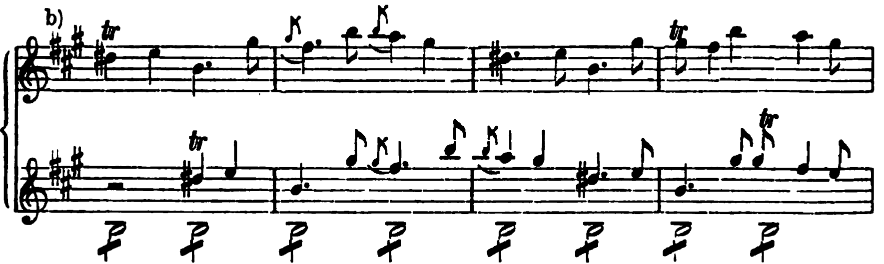
Wie das Notenbeispiel zeigt, ist die Haupttonart erreicht; die für die Logik der Form erwünschte Versetzung des zweiten Themas in die Haupttonart bleibt nicht aus, und auch seine Schlußanhänge kehren transponiert mit geringfügigen Lizenzen wieder. Der Satz verhallt pianissimo mit der schon zitierten Terzenkette; er hat die stattliche Länge von 128 Takten, und man kann trotzdem den Komponisten nicht der Redseligkeit bezichtigen, vielmehr anerkennend konstatieren, daß er der zu starken Regelmäßigkeit des symmetrischen Aufbaus mit Geschick aus dem Wege gegangen ist, sodaß das Interesse des Hörers bis zum Schluß gefesselt bleibt. Eine Analyse des Schlußallegros haben wir schon oben wegen der Belanglosigkeit dieses Satzes als überflüssig bezeichnet. Aus naheliegenden Gründen ist es unmöglich, die übrigen Symphonien aus der Reihe derjenigen, welche unserem Empfinden nach Graun als Symphoniker am treffendsten charakterisieren, mit derselben Breite zu behandeln, die wir soeben für angebracht erachteten. Unsere weitere Untersuchung wird sich darauf beschränken müssen, einzelne interessante Momente herauszuheben. In der Erkenntnis, daß der musikalische

[1] Vgl. die Symphonie in Hillers Raccolta delle più megliore Sinfonie. Leipzig. Breitkopf, 1761.

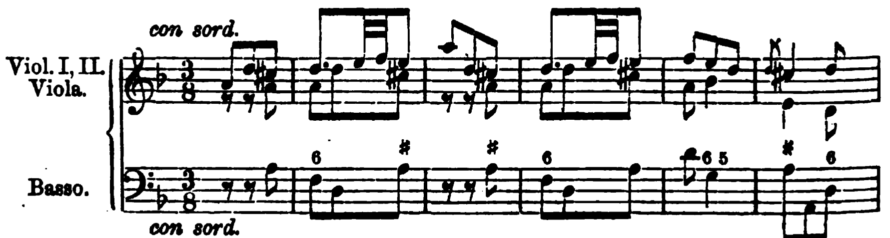
Ausdruck mit Worten nicht hinreichend formuliert werden kann, werden wir breiteres Raisonnement einschränken und unsere Zuflucht zum Notenbeispiel nehmen.

In einer großzügigen A-dur-Symphonie, deren Entstehungszeit durch einen Vermerk auf der ersten Violinstimme des Darmstädter Exemplars, 29. Dezember 1757, festgelegt ist, interessiert auf den ersten Blick der Satzanfang (a), der noch nach alter Art kontrapunktisch konzipiert ist, mit sukzessivem Stimmeneinsatz; dasselbe gilt von dem zweiten Thema zärtlichen Charakters, welches kanonisch auftritt (b):





Auch beim zweiten Satze dieser Symphonie, aus welchem naiver Schmerz redet, begegnen wir zu Anfang imitatorischer Satztechnik, während die Homophonie erst allmählich durchbricht. Die gedämpften Streicher tragen zunächst das erste Thema vor, Hörner und Holzbläser nehmen das epilogisierende Anschlußmotiv (NB) noch einmal auf:



Flauti, Oboi.

Corni.

Fag.

Auch in der Fortspinnung fehlt es nicht an intim gearteten Wendungen, denen man eine moderne Physiognomie nicht absprechen kann; unter ihnen treten die folgenden (a, b) am stärksten hervor, auch harmonisch fesselt dieser Satz (c):

a)

usw.

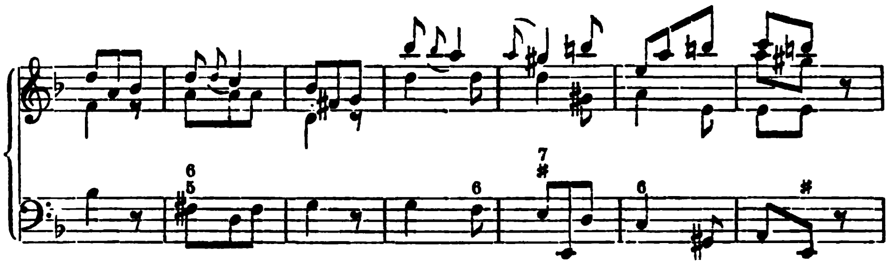
b) *tutti*

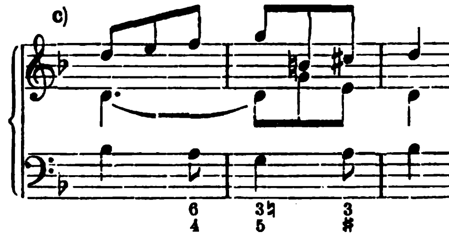
Holzbl.

tutti
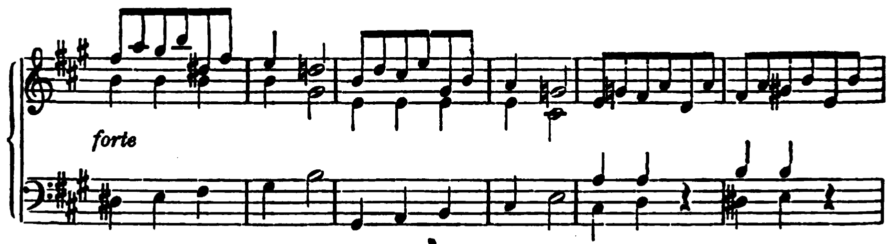
Fag.
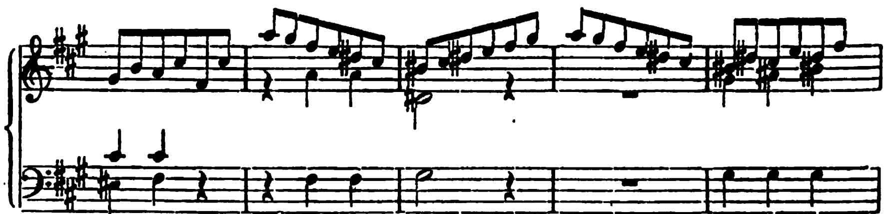
forte
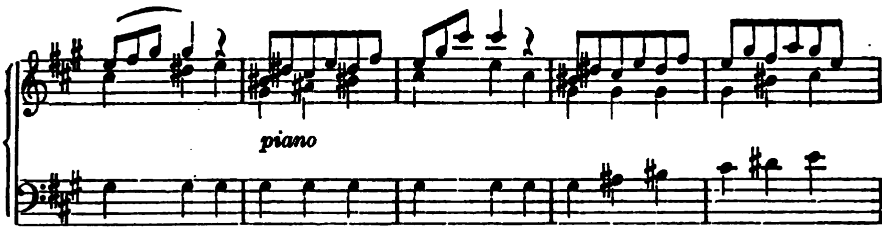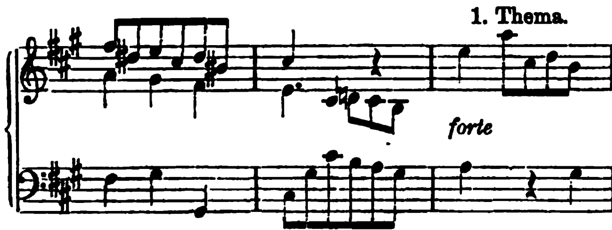




Der Schlußsatz derselben Symphonie, ein zweiteiliges Allegro, verfügt über einen zweiten Teil, dessen effektive Ausdehnung gegenüber dem ersten beträchtlich länger ist. Der Eindruck zu starker Symmetrie des Baus, welchen die motivgetreue Quinttransposition hervorrufen könnte, wird verwischt durch eine Durchführungspartie, die zwar intentionell nur eine breitere Darlegung der Elemente des ersten Themas repräsentiert, welche aber die Haupttonart meidet; sie zieht vielmehr die Tonart des Leittonwechselklangs der Tonika vor:
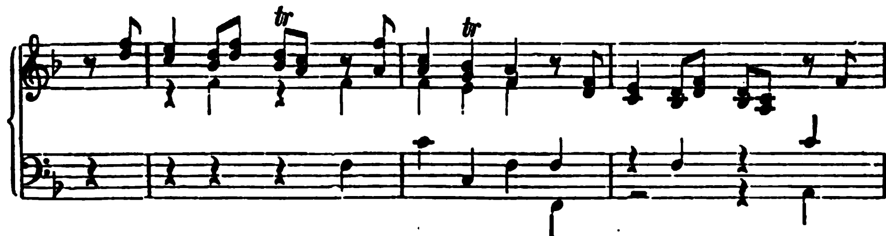


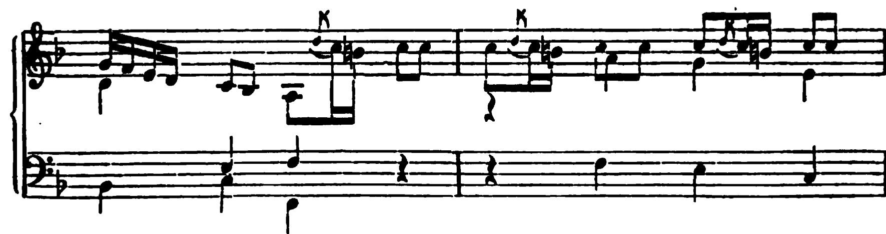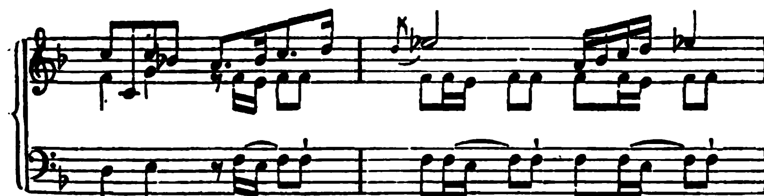






Eine F-dur-Symphonie Grauns, welche, nach der reichlichen Anzahl der erhaltenen Exemplare zu schließen, beliebt gewesen zu sein scheint, atmet vereinzelt Mozartschen Geist:







Dem langsamen Satz desselben Werkes fehlt es nicht an dramatischen Momenten (a); auffällig ist ferner das solistische Herausstellen der Violinen (b), welches auch in dem heiteren Schlußallegro wiederkehrt (c), das lebhaft an Philipp Emanuel Bach erinnert (d):

a)

forte

b)

piano

Violini I, II.

forte

Violini soli. *Violini soli.*

c) *Tutti.* *Tutti.*

piano *forte* *piano* *forte*
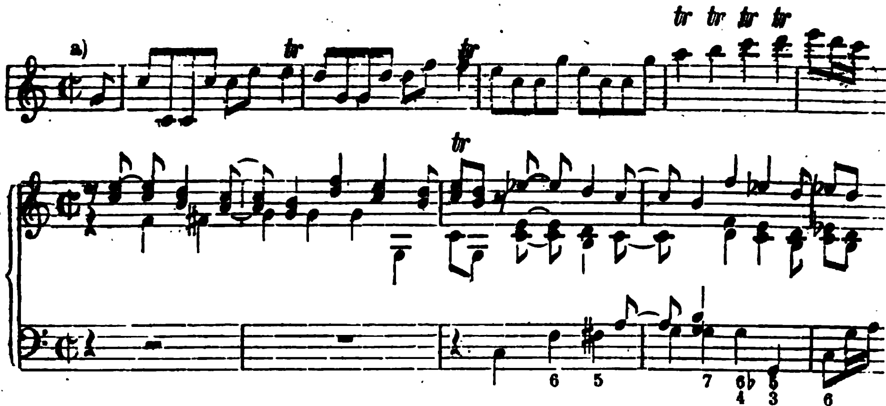
6
4

d) *Allegro.*

Eine andere F-dur-Symphonie, welche großzügig und ganz modern anhebt

Unisono.

bringt es zu keinerlei exempten Steigerungen. Dagegen versteht es Graun, aus dem nicht allzu ergiebigen thematischen Material einer C-dur-Symphonie einen sehr lebendigen und charaktervollen Satz aufzubauen. Das Kopfthema, das unverkennbare Spuren der italienischen Theatersymphonie aufweist (a), muß bald intimeren Bildungen Raum geben (b):



Der kraftvollen Arbeit der Durchführungsteile dieses ersten Satzes muß man eine besondere Anerkennung zuteil werden lassen. Beide Themen klingen in ihren Elementen an und lösen damit das Gefühl des Verlangens nach ihrer Wiederkehr in der originalen Fassung aus; man sehe in dem folgenden Beispiel die durch verstärkte Ausdrucksintensität hervorstechenden Motivbildungen, deren Wirkung durch die peinliche dynamische Schattierung noch erhöht wird, und beachte auch die Antithesen von piano und forte, von demütiger Ergebenheit und schroffem Widerstand (NB):
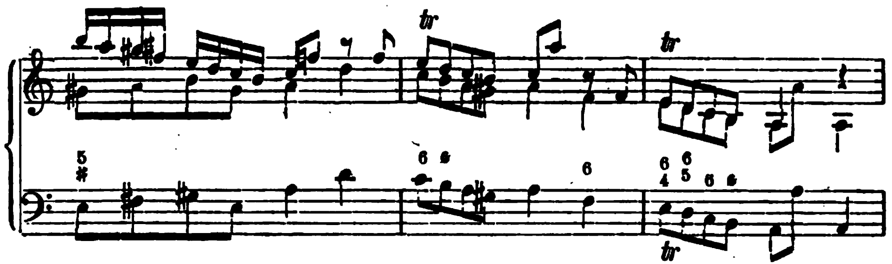
tr NB.

forte *f* *p*
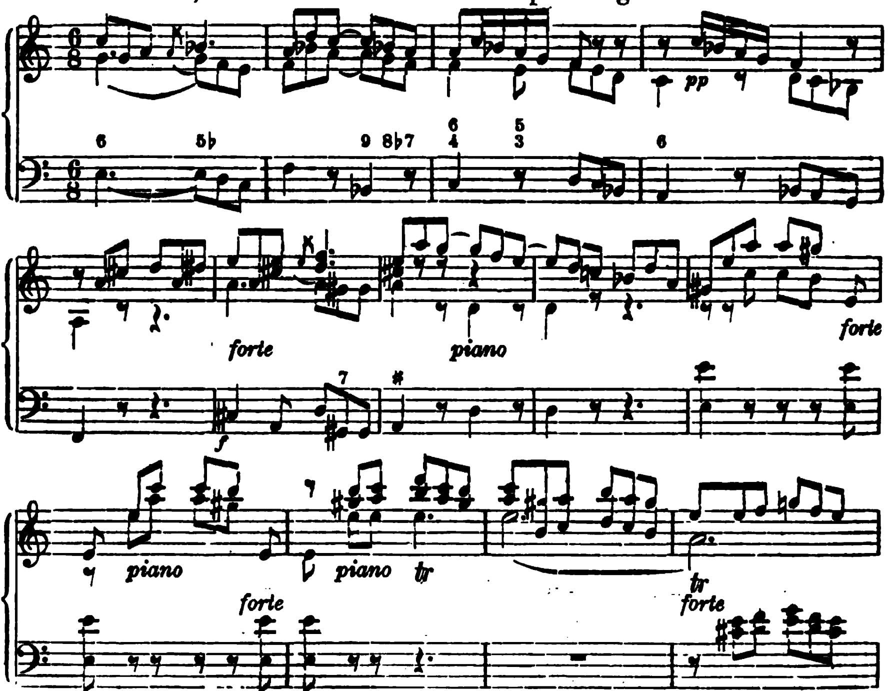
NB. NB.

f *p* *f* *p*

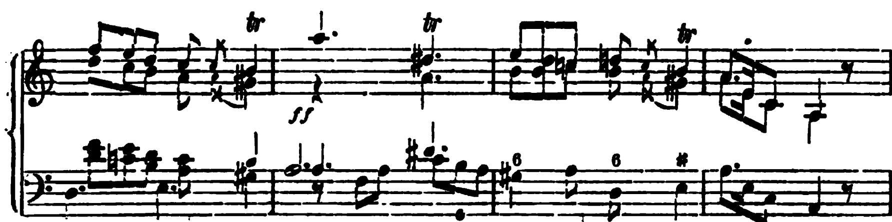
forte



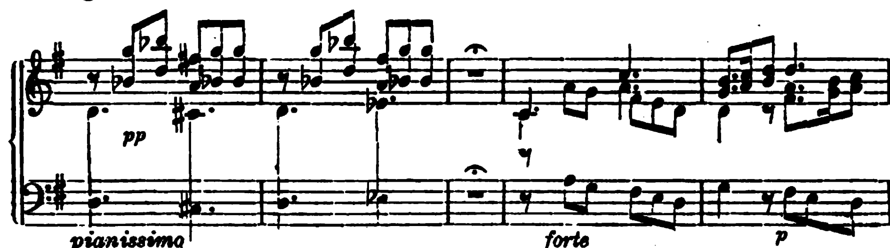
Der zweite Satz derselben Symphonie bezeugt von neuem, daß Graun keineswegs zu den Vielschreibern unter den Symphonikern des 18. Jahrhunderts zu rechnen ist. Zwar ist dieser Satz einer von den bis zum Überdruß kultivierten Sicilianos, welche arg in Mißkredit gekommen waren, da bei den meisten Komponisten der diesen Typen eigene Charakter der pastoralen Idylle in ein schläfriges Dahinfließen ausgeartet war.[1] Sicherlich haben Grauns Sicilianos trotz der weitläufigen „Ausführung" nicht zur Wertminderung dieser Stücke beigetragen; allerdings hält sich Graun nicht streng an die Regeln, nach denen das Siciliano „ein eigenes Gepräge und Metrum" erhält. Er vernachlässigt sowohl die Punktierung des ersten Achtels, wie die Bevorzugung eines Viertels mit zwei nachfolgenden Sechzehnteln für die zweite Takthälfte; dafür weiß er aber die friedliche Stimmung durch Momente abzulösen, welche durch Tiefe der Empfindung überraschen:



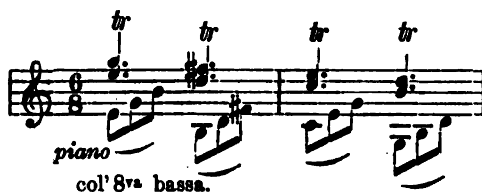
[1] Vgl. Koch, Lexicon (1802), col. 1383.
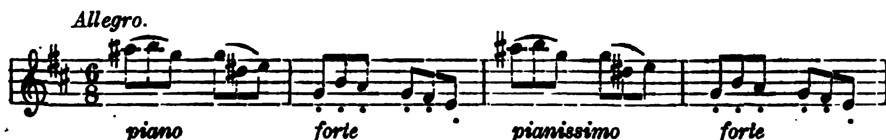


Aus einigen Takten des Siciliano einer D-dur-Symphonie (Themat. Katalog Nro. 30) redet naive Phantastik:



Selbst an einem so bescheidenen Motiv wie dem folgenden kann man nicht uninteressiert vorbeisehen; oft spiegeln solche Intimitäten des Ausdrucks von nur wenigen Takten die Individualität des Komponisten prägnanter wieder, als breit ausgeführte Partien:

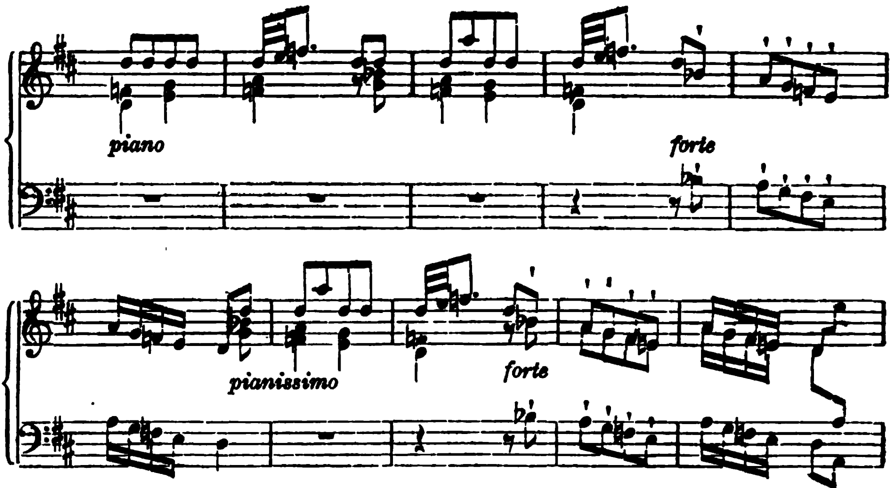


Für schroffe dynamische Kontrastierungen bezeigt Graun Vorliebe, während er Echo-Effekte in der Hauptsache verschmäht. Zwischen den erstmaligen Vortrag eines Motivs und dessen Wiederholung in konträrer Tonstärke ein neues Motiv einzuschieben, das auch selbst nach beiden Seiten dynamisch kontrastiert, gehört zu Grauns Eigentümlichkeiten. Am häufigsten sind die Wiederholung eines erstmalig *p* vorgetragenen Gedankens im *pp:*
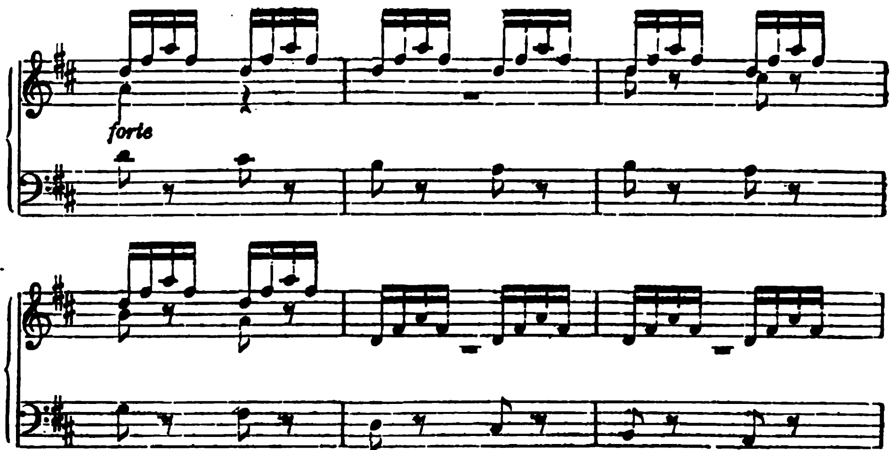


Die grelle Wirkung des zwischen piano und pianissimo eingekeilten Fortetaktes verstärkt er durch die Wahl eines auch gedanklich stark kontrastierenden Motivs und ruft damit den Eindruck hartnäckigen Trotzes oder bizarren

Humors hervor; so läßt er z. B. in einer D-dur-Symphonie [1] das erste Thema kurz vor dem Schluß in der Tonart der Variante auftreten und gewinnt diesem erneuten Herausstellen des Themas durch Einschaltung einer derb dreinfahrenden Kontrastidee und durch gegensätzliche dynamische Schattierungen reizvolle Wirkungen ab:
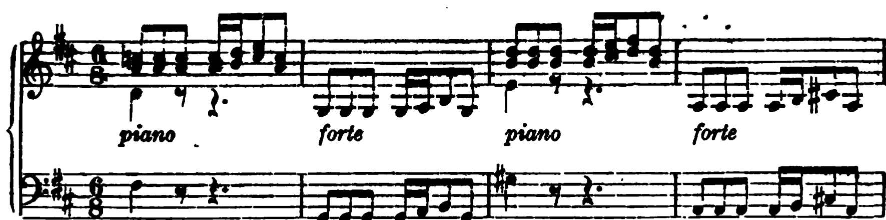


Auch ist Graun in diesem Satz um humoristische Wirkungen nicht verlegen; die Bässe steigen gemächlich in die Tiefe hinab:



An anderer Stelle macht dieser abrupte Wechsel der Beleuchtung und das gleichzeitige Umschlagen in eine gegensätzliche Stimmung einen barocken Eindruck von zwingender Wirkung:

[1] Dresden, Kgl. Bibl. Cx 399.

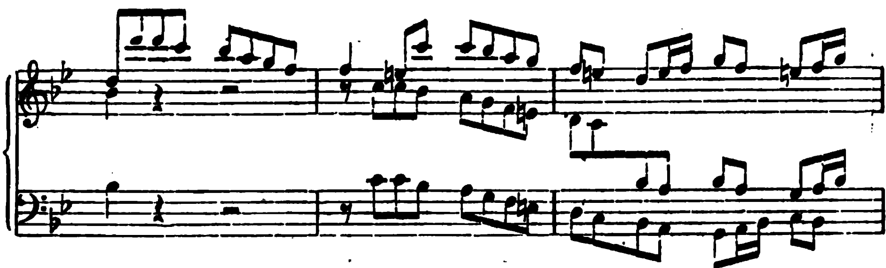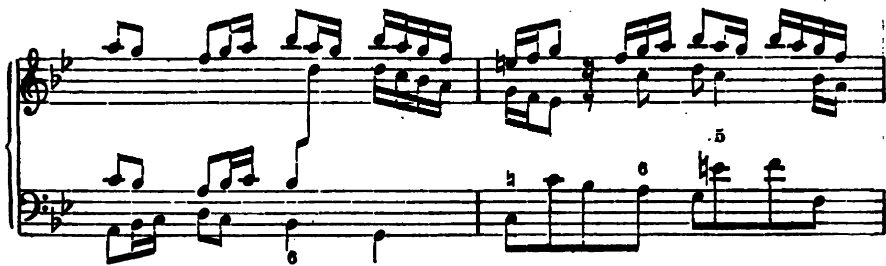


Das soeben erwähnte „Umschlagen der Stimmung“, das plötzliche Umschlagen des Ausdrucks, von den Mannheimern inauguriert und das Hauptcharakteristikum des modernen Instrumentalstils geworden, kennt Graun; aber er kontrastiert noch nicht im *engsten* Rahmen der thematischen Entwicklung: er wird nicht, gewissermaßen methodisch, neben ein straffes, kräftiges, männliches Thema unmittelbar ein inniges, Tiefe individuellen Fühlens kündendes Gegenthema setzen; er kontrastiert noch im Prinzip wie seine Vordermänner, im größeren Rahmen: neben eine kleinere (oder größere) Anzahl von Takten desselben Charakters tritt eine entsprechende Zahl von Takten entgegengesetzten Charakters: aber er verringert die Distanzen zwischen den Kontrasten, und damit gewinnt seine Musik eine impulsive Lebendigkeit. Das Bestreben nach Vollendung der Form durch Einschaltung der thematischen Arbeit der Durchführungspartie ist namentlich in seinen ersten Sätzen nicht zu verkennen. Von einer modernen Durchführung kann freilich schon wegen des Mangels der Reprise keine Rede sein. In den meisten Fällen wendet sich seine Durchführung den Elementen des ersten Themas zu und kommt vereinzelt zu konsequenter thematischer Arbeit. Tadelnswert, oder besser gesagt, charakteristisch für jenes Kindheitsstadium größerer Instrumentalformen ist der diesen effektiv breiteren Sätzen eigentümliche Mangel an Konzentration auf wenige Hauptideen; der Reichtum an unterscheidbaren Motiven nimmt dem Ganzen Einheitlichkeit und bringt die Gefahr einer Zersplitterung in eine Mehrheit von einander unterschiedener Sätze, wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß es sich um relativ kleine Formen handelt. Die formalen Mängel der Symphonien Grauns verdeckt das Impulsive der melodischen Erfindung und das beseelte Detail der weiteren Entwicklung. Infolgedessen wird die folgende Betrachtung das rein Formale als etwas Sekundäres werten und dafür den harmonischen, rhythmischen und melodischen Verhältnissen seine Hauptaufmerksamkeit widmen.
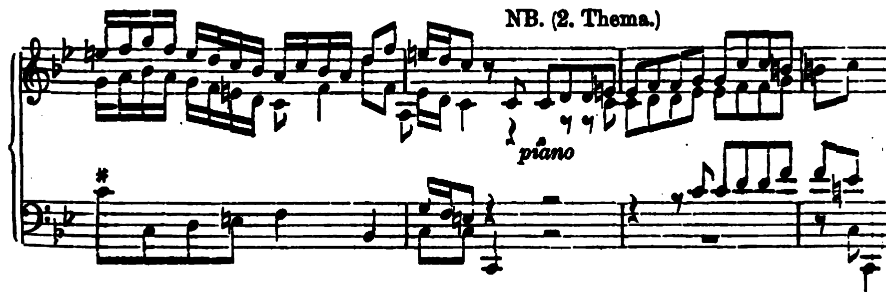
In einer B-dur-Symphonie erfährt das Kopfthema — siehe folgendes Beispiel — Transpositionen und Umbildungen, deren jede an sich den Hörer fesselt und bedeutsam als führende Idee hervortritt:

Die hieran unmittelbar anschließenden Takte zeigen in der Baßstimme durch die Aufnahme von Fragmenten des Themas einen Rest von Tradition:

Diese Periode, welcher eine gewisse Schwungkraft innewohnt, moduliert zur Tonica zurück, wiederholt daselbst mit figurativen Zutaten die soeben in Noten zitierte Partie und fügt einige, inhaltlich wie formell neue Takte an, welche den Weg zur Dominante abbahnen:
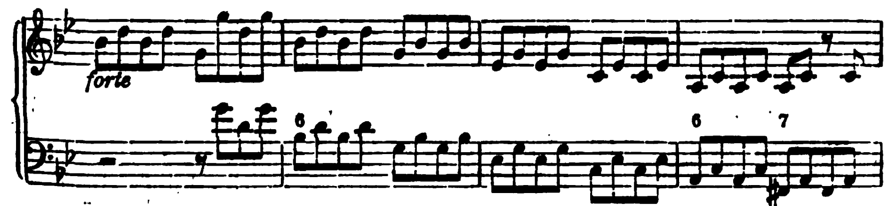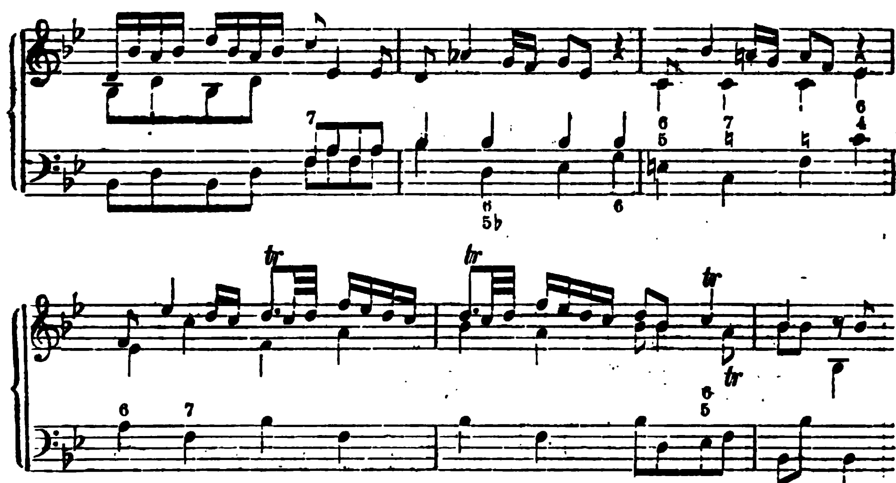






Das zweite Thema (NB) ist freilich nur eine kleine lyrische Idee, jedoch tritt der Nachsatz um so charaktervoller auf:
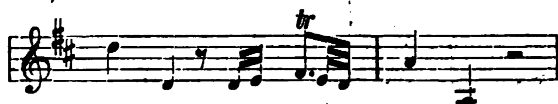


In der weiteren Ausgestaltung des Satzes, in welcher leider tautologische Bildungen überhand nehmen, treten zwei interessante Umbildungen des ersten Themas hervor; die erste, eine Transposition in die Tonart der Tonicaparallele, gewinnt dramatischen Schwung:
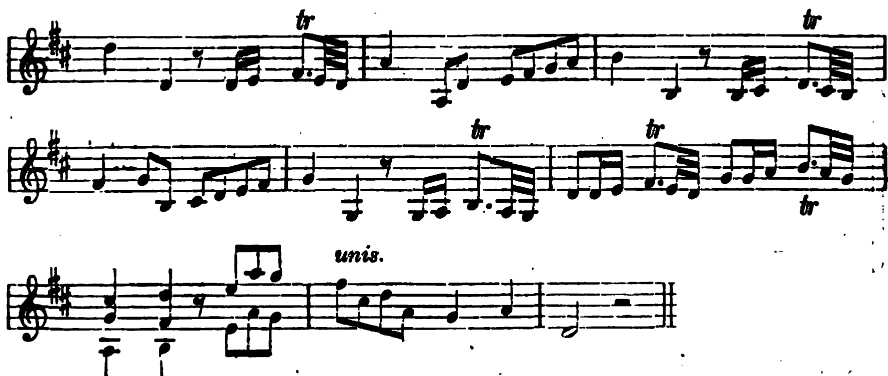


Der Nachsatz (NB), der dreimal dasselbe Motiv nur mit differenzierter Dynamik auftreten läßt, verleiht dem Ganzen einen seriösen Charakter. Die andere, nicht minder kraftbeschwingte Umbildung des ersten Themas lautet so:



Überhaupt erweist sich Graun in diesem breiteren Darlegen und Steigern des gedanklichen Gehalts eines Themas sehr glücklich; namentlich versteht er es, in den Schlüssen das Hauptthema mit Geschick zu kommentieren; aus dem konventionellen Kopfthema einer D-dur-Symphonie [1]
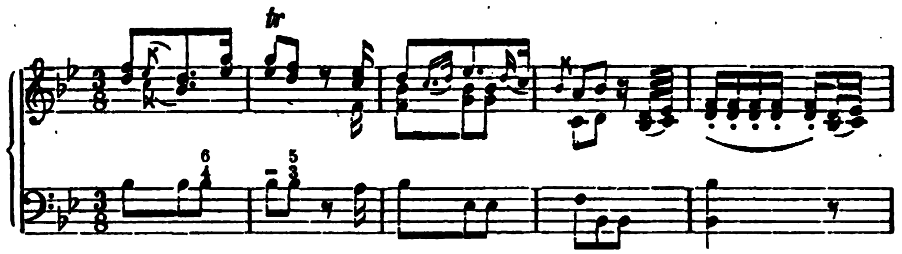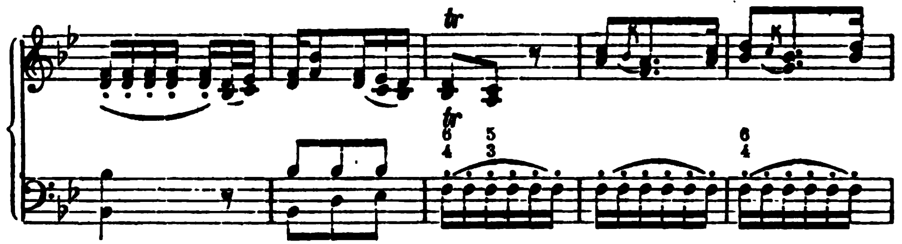


entwickelt er folgende Kadenz:

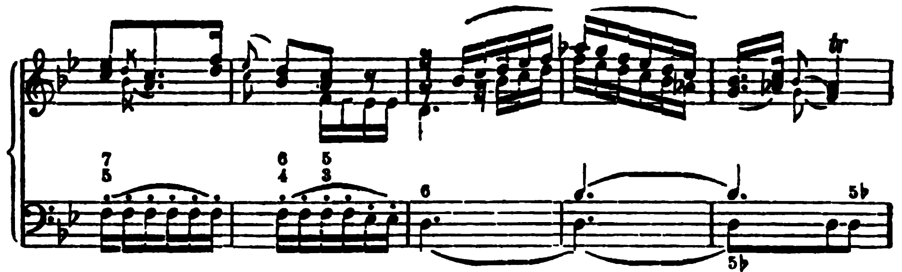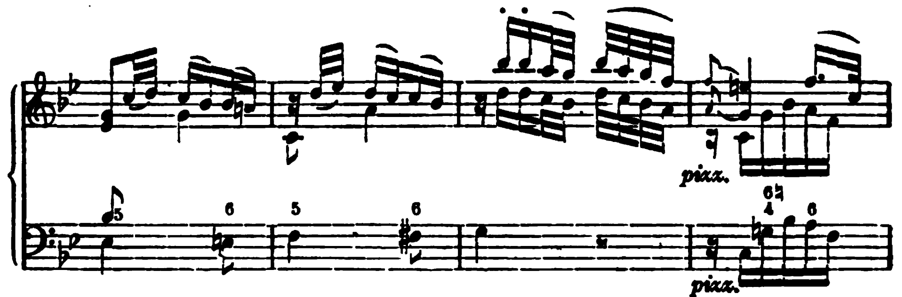


Der Mittelsatz jener B-dur-Symphonie, deren erster Satz oben analysiert worden ist, ist so außerordentlich zierlich, und in ihm lebt eine so entzückend naive Innigkeit, daß wir es für geboten erachten, ihn in seiner Totalität wiederzugeben:
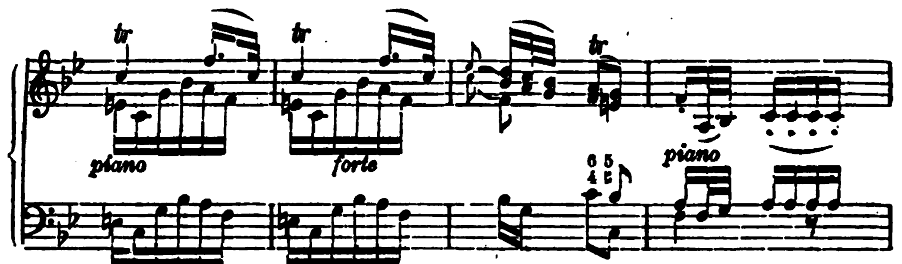
[1] Regensburg, Thurn und Taxis'sches Central-Archiv.


tr


tr
tr


tr


pizz.
pizz.


tr
piano
tr
forte
tr
piano

tr

col arco.

piano

forte

piano

piano

forte

pizz.

piano

pizz.
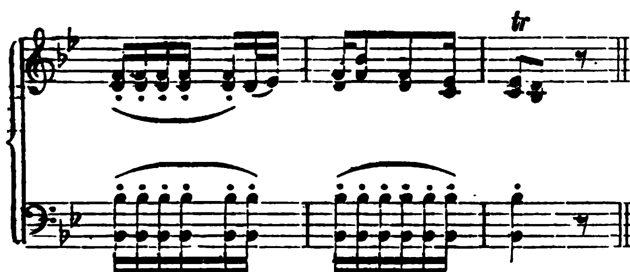
forte

tr tr tr
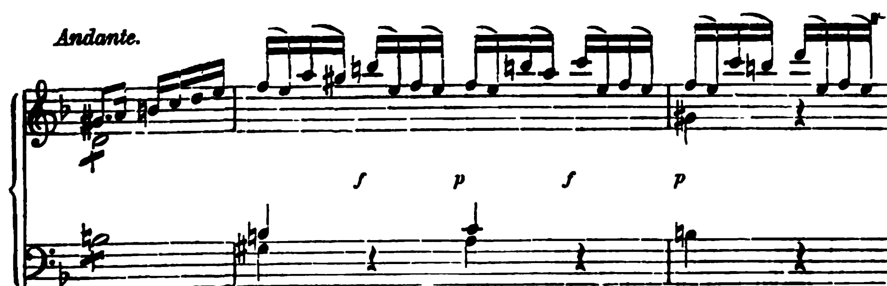
piano
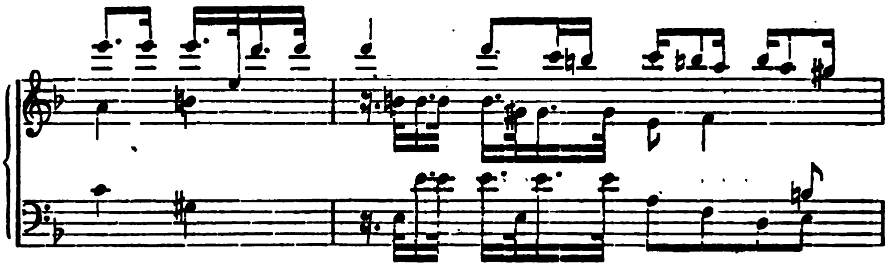
tr tr tr

pizz. col arco



Dieses Andantino con sordini rüttelt nicht die Tiefen der Seele auf, es entrollt vielmehr eine elastische, graziöse Serenadenmusik von objektiver Klarheit und ist dabei frei von süßlicher Mache; in ihrem Ausdruckswert und Stimmungsgehalt übertrifft sie nicht nur viele andere Mittelsätze Grauns, sondern erhebt sich auch weit über die durchschnittliche Produktion der Zeitgenossen. Daß in manchen langsamen Sätzen Grauns die Subjektivität der Empfindung oft kaum fühlbar ist, ist um so befremdlicher, als fast durchweg die Befolgung des Prinzips der freien Entfaltung des melodischen Elements an eine souverän herrschende Oberstimme bei homophon konzipierter Begleitung zu konstatieren ist. Es sei damit, wie schon früher betont wurde, keineswegs jener These beigestimmt, welche das Ausströmen der Empfindung nur bei einer Satztechnik für möglich erachtet, welche die Entfaltung der Melodik der Oberstimme überläßt, während die übrigen Stimmen harmoniefüllend auftreten. Aber die Möglichkeit einer ungehindert freien Emanation subjektiven Lebens ist doch in diesem Falle größer; zu solchen Kunstwerken von erheblich höherem Werte, welche bei Auflösung in reiches Figurenwerk oder bei langen fugierten Strecken dennoch einer Oberstimme die melodische Präponderanz verschaffen, hat sich Graun nicht aufgeschwungen. Diejenigen seiner langsamen Sätze, deren melodische Linie die Teilung in kleine Werte bevorzugt, verlieren an Großzügigkeit; daß vereinzelt in diesen allegroartigen Figurationen Reflexe einer Gefühlswelt widerspiegeln, sei durch ein Beispiel beglaubigt:





Wenn uns die Mehrzahl der langsamen Sätze nicht durch Größe, ernste Stimmung oder inniges Gefühl gefangen nimmt, so liegt das nicht an den uns entfremdeten Figurationsformen und melodischen, harmonischen und rhythmischen Ausdrucksmitteln, sondern an dem Mangel an Stärke und Tiefe der Empfindung. Es ist auch hier daran zu erinnern, daß in diesen kleinen Symphonien die Mittelsätze, welche sich intentionell nach dem Niveau des vorausgegangenen Allegros zu richten haben, sich nur als Miniaturen repräsentieren können, und daß damit das Entwicklungsfeld der Themen von vornherein begrenzt ist. Man darf nicht in diesen Werken, deren Aufführungsdauer nur fünfzehn Minuten in Anspruch nimmt, Explosionen einer tiefsinnigen Phantasie erwarten; erst die Mannheimer zeigten, vor allem Johann Stamitz, daß in diesen kleinen Formen Tiefe des Ausdrucks leben könne. Ist somit auch nicht die ganze Persönlichkeit Johann Gottlieb Grauns repräsentativ für die musikalische Moderne des 18. Jahrhunderts, so darf andererseits nicht verkannt werden, daß der in der Berliner Luft großgewordene Graun den von den Mannheimern erworbenen, neuen Ausdrucksmitteln Verständnis entgegenbrachte und in der Assimilation neuer Vorstellungskreise seinen eigenen Symphonien soweit neue Elemente zuführte, als es innerhalb des Bannkreises der Berliner Einflüsse möglich war. Daß Friedrich II. der neuen Geschmacksrichtung geneigt gewesen wäre, müssen wir auf Grund seiner Kompositionen und seiner malignen Bemerkungen über neuere Komponisten bezweifeln. Die Berliner Kritik war unzweifelhaft den Tendenzen der Mannheimer nicht gewogen. Der Übersetzer von Burneys Tagebuch[1] bemerkt: „So bunt als viele neuere Symphonien konnte der Conc. M. Graun nicht seyn, das war damals noch nicht ausstehlich.“ Am ergötzlichsten kommt die reservierte Haltung der norddeutschen Musiker gegenüber dieser neudeutschen Richtung zum Ausdruck in der „Allg. deutschen Bibliothek“.[2] Der Musikreferent dieser Zeitschrift gefällt sich darin, bei Gelegenheit der Besprechung von Symphonien der neuen Art, dieselben „abzuschlachten“, oder zum mindesten auf das verderbliche Beginnen der neuen

[1] III, p. 109.
[2] Berlin und Stettin, 1. Band 1791.

Symphoniker hinzuweisen. Die beiden Graun, Hasse, Quantz, Bach werden als Meister hingestellt, Filtz, Gluck, Schwindl, Dittersdorf, Cannabich hingegen als „seichte und elende“ Komponisten. In einer Kritik [1] über Hillers „Lieder mit Melodien“ spricht der Referent (zugunsten Hillers) von „Freygeistern im Rhythmus“, von „Leuten an gewissen Orten, wo die neueste und beliebteste Art der Komposition durchaus eine Ausnahme von der Regel ist“. Was diese Kritikaster aus dem philiströsen Behagen erwachen ließ, war in erster Linie das Stimmungsleben der Mannheimer Instrumentalkomposition, das Durchbrechen der Kontinuität der Stimmung durch in Faktur und Empfindung gegensätzliche Momente; dazu kamen als ferner zu perhorreszierende Faktoren die ungeschminkte Heiterkeit und Urwüchsigkeit des gedanklichen Materials. Jene konservativen Ästhetiker sahen in dem bunten Wechsel der Einfälle in dieser Musik, welche jeder Eingebung des Augenblicks nachzugehen schien, eine ästhetisch unmögliche Verleugnung der Einheitlichkeit, eine Zusammenschweißung disparater Elemente, kurz Stilmengerei; sie[2] nannten diesen neuen Geist „das Lahme, das Unmelodische, das Niedrige, das Possierliche, das Zerstückelte, alle die (wie Telemann einmal sagte) fieberhaften Anfälle des beständigen Abwechselns von Piano und Forte usw.“ [3] Ein Mann wie Hiller, der freilich in der Verehrung Hasses aufgewachsen war, stand diesen Erstlingen des modernen Stils hilflos gegenüber; [4] sein Referat [5] über sechs Symphonien von Vanmaldere, der in seiner Gefolgschaft an die Mannheimer bis zum Zitat ging,[6] betont treffend, daß diese Symphonien „dem jetzigen Geschmacke, der mehr komisch als ernsthaft ist, nicht ganz abgeneigt sind, aber doch weit zusammenhängender, ordentlicher und gravitätischer als die Arbeiten einiger anderen in Paris jetzt Mode gewordenen Komponisten.“ Unter diesen in Paris Mode gewordenen Komponisten sind nur Johann Stamitz und sein geistiger Schüler Gossec zu nennen, deren Symphonien auf den Programmen des „Concert spirituel“ als Favoritstücke marschierten. Der schon oben erwähnte Kritiker der Allg. deutsch. Bibl., welcher sicherlich an der Spree lebte, stellt in einem Referat über sechs neue Symphonien von Adam Veichtner den Konzertmeister Graun als das Prototyp eines Symphonikers hin: „Warum ahmte der Herr Verfasser nicht wenigstens in einem Paare dieser Symphonien den Geschmack des prächtigen, höchst feurigen und was rechts sagenden Symphonien unseres würdigen Konzertmeisters Herrn Graun nach? Freilich sind sie schwerer nachzuahmen als jenes unbestimmte Gelärme in den meisten Symphonien nach der neuesten wälschen
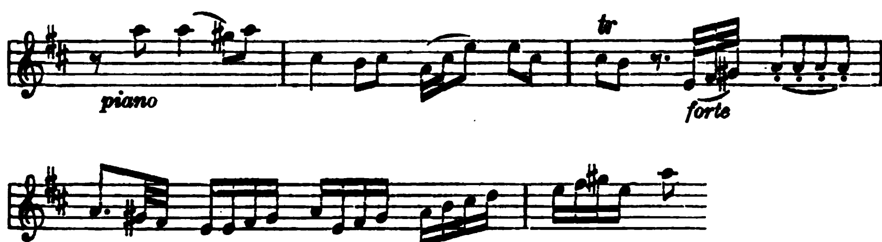
[1] Ibid. 21. Band, 1. Stück, p. 202.
[2] Ibid. II, 1, p. 270.
[3] Vgl. auch Burney, History IV, 601.
[4] cf. Riemann, Denkmäler d. T. in Bayern III, 1, p. XX.
[5] Nachrichten 1766, 26. Stück.
[6] Vgl. Riemann, Denkmäler in Bayern III, 1, p. XXIII.

Mode.“ Solchen kurzsichtigen Monomanen gegenüber[1] erscheint freilich Hillers warme, wenn auch enge Anrechnung der Verdienste neuerer Tonsetzer als ein großes Lob, obwohl überall hindurchzufühlen ist, daß ihm der Anschluß an die Mannheimer Richtung recht sauer wurde. Hasse, die Brüder Graun, der ältere Fasch, Telemann waren und blieben seine Götter. Er findet Joh. Gottlieb Grauns Symphonien „prächtig und groß und meistenteils mit vielen Instrumenten besetzt“. Wenn er gleichzeitig in den Symphonien Karl Heinrich Grauns den „sehr ordentlichen Plan“ hervorhebt, so scheint er gefühlt zu haben, daß Johann Gottlieb dem neuen Stil nicht ganz abgeneigt war, daß sich zuweilen in einem und demselben Satze dieses Komponisten „das seltsame Gemisch der Schreibart, das Ernsthafte und Komische, das Erhabene und Niedrige beisammen findet“. Doch kommt Johann Gottlieb Graun, wie wir schon erkannt haben, weder zu der liebenswürdigen Heiterkeit der Mannheimer, noch zu deren Tiefe des Ausdrucks in den langsamen Sätzen; da er keine Menuette hat, fehlt ihm auch die rechte Gelegenheit lustig, gemütlich und elegant zu sein; das frivol Prickelnde eines Filtz geht ihm gänzlich ab. Aber man darf die scharf markierten Ansätze nicht übersehen; der moderne Wurf der Ideen ist noch nicht so auffallend, weil die Schulung im Kontrapunkt mit seinen figurativen Elementen die melodische Entwicklung stärker bestimmt hat als die lebendige Phantasie. Es gehört kein erhebliches Maß von sensitivem Sichhineinfühlen dazu, herauszuspüren, daß hier und da der modern subjektive Künstler redet; einzelne wenige langsame Sätze dürfen als voll entwickelte Typen des modernen Instrumentalstils bezeichnet werden.

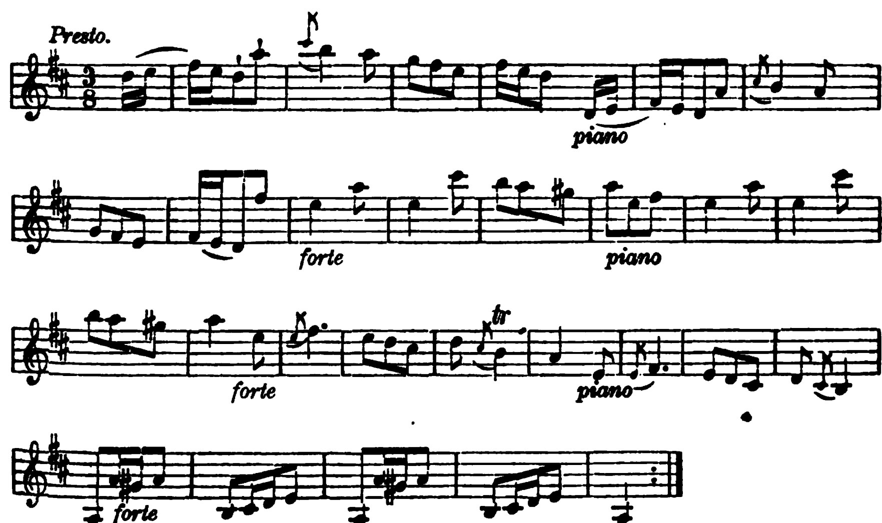
---

[1] Es ist bei dieser Gelegenheit nicht ohne Interesse, ein Urteil der Allg. mus. Zeitung vom Jahre 1800 über Mozart zu hören; dieses lautet im Auszuge: „Bisher hat Mozart für die Kunst und deren Gang zum Ziele der Vollendung im Ganzen mehr Übles, als Gutes verursacht. Die wahren Kenner und gründlichen Verehrer seiner Verdienste, so wie die wenigen, wirklich vortrefflichen Künstler seiner Schule werden sich durch dieses Urteil nicht beleidigt finden; *sie* sind Ausnahme von der Regel; von der Regel kann aber hier nur die Rede seyn. Die meisten aus dieser Schule haben das Zufällige des Meisters, zum Teil sein offenbar Tadelnswertes ergriffen, allein festgehalten, nachgeahmt, wohl gar nachgemacht. Es ist (ich wiederhole: Ausnahmen zugestanden) in die Klaviermusik ein rauher, zweckwidriger Symphoniengeist — von welchem man mehrere von Mozarts Arbeiten dieser Gattung nicht frey sprechen kann —, oder ein leerer, reif und voll *scheinender*, pomphafter, gelehrt *tuender*, nichts bestimmt sagender, folglich nichts bestimmt wirkender Klingklang eingerissen — der von der Hülle, die Mozart dem hohen Geist verschiedner größerer Werke dieser Art umwarf, und die von jenen für ihr Wesentliches genommen wird, herstammt. Es ist in die vollere Instrumentalmusik (Quartett, Konzert, Symphonie usw.) ein geräuschvolles Auftreten aller Mittel ohne bedeutenden Zweck, dadurch eine ermüdende Einförmigkeit; eine Über-Künstlichkeit in der Harmonie, dadurch ein kaltes Vernachlässigen des Melodiösen; ein ewiger Rechnungsgeist, dadurch ein Mangel an Wirkung ans Gefühl; ein widerwilliges sträubiges Zerstückeln und Durcheinanderwerfen der Ideen: ein rauhes, wildes, widerhaariges Treiben, Toben und Wüten, ohne daß man weiß, woher? oder wohin? — aufgenommen worden.“

In einer D-dur-Symphonie [1] ist der Reichtum an entwicklungsfähigen Ideen und die Gegenüberstellung gedanklich scharf kontrastierender Themen überraschend. Dem zweiten feingegliederten Thema wird unmittelbar im kontrastierenden Forte ein barsches Thema von grobkörniger Faktur gegenübergestellt:
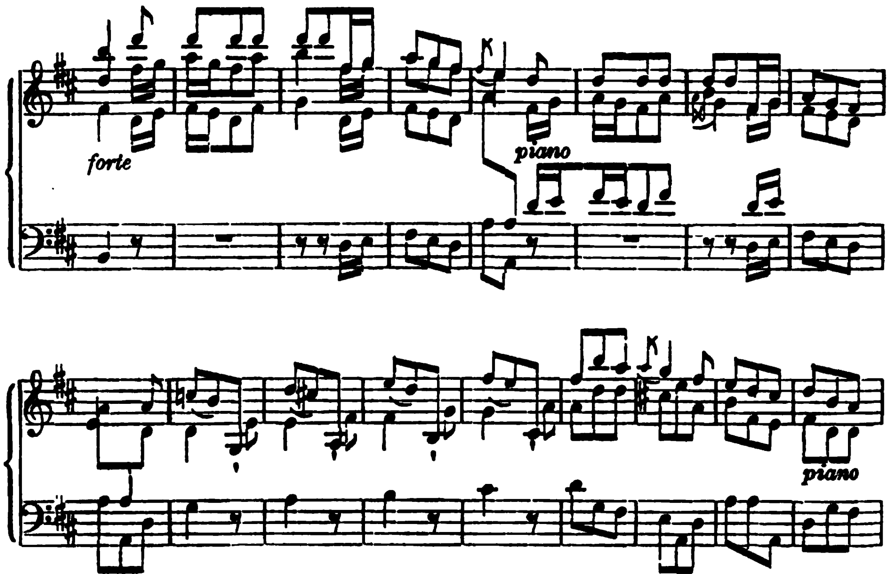


Die raschen Schlußsätze im Tripeltakt sind auch bei Johann Gottlieb Graun von jener Dürftigkeit in Thematik und Stimmführung, welche wir bereits als eine typische Velleität der älteren symphonischen Literatur erkannt haben. Das Schlußpresto einer sonst unscheinbaren D-dur-Symphonie [2] überragt die Mehrzahl der Schlußsätze Grauns in auffälliger Weise; ohne banal zu werden, strahlt dieser Satz laute Fröhlichkeit aus; hier sind deutlich — namentlich in der Dominantidee — Einflüsse der Mannheimer Schule zu erkennen. Bis zur Reprise gibt sich der Melodiefaden so:



[1] Partitur in der Bibliothek des Joachimstalschen Gymnasiums (Charlottenburg).
[2] Schwerin, Großherzogl. Bibl., Stimmen.
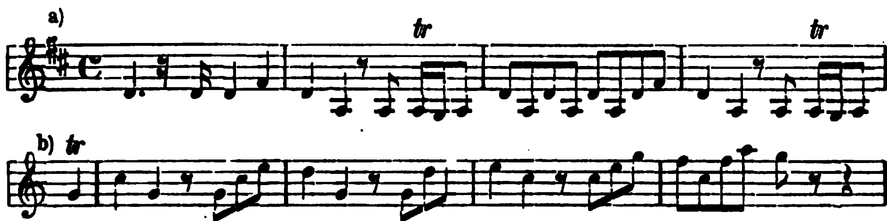
Nach der Reprise setzt das erste Thema in Quinttransposition ein und schließt das zweite in einer Transposition in der Tonart der Tonicaparallele an; in dem folgenden Beispiel wird man mit Freuden in der Oberstimme, welche gegen die mit dem Thema betraute Mittelstimme kontrapunktiert, eine Floskel aus Haydns Partituren begrüßen:



Eine Symphonie Johann Gottlieb Grauns, die ihn auf der Höhe seines Schaffens zeigt, ist nach Angabe der Partitur[1] drei Jahre vor seinem Tode geschrieben (1768). Die Partitur überrascht zunächst durch das stark besetzte Orchester; außer den Streichern sind zwei Flöten, zwei Fagotte, zwei Hörner, drei Trompeten und Pauken verlangt. Dieses Werk bietet ein ausgezeichnetes Bild von Grauns Individualität; sicherlich gehört diese Symphonie zu seinen besten Arbeiten, wenn sie nicht überhaupt alle anderen Symphonien an Prägnanz des Ausdrucks wie Stärke der melodischen Entwicklung übertrifft; einer Neuausgabe ist sie würdig. Sie umschließt ungewöhnlicherweise vier Sätze; jedoch wird die Realität dieser Viersätzigkeit dadurch in Frage gestellt, daß der vierte Satz, ein Presto im Dupeltakt die Überschrift trägt, „2tes Allegro"; der dritte Satz ist ein Allegro-Moderato im Tripeltakt und man wird annehmen müssen, daß je nach Bedürfnis das erste oder zweite Allegro gespielt wurde. Zur Charakteristik des Werkes sei im allgemeinen gesagt, daß aus den Ecksätzen kraftvolle Freude redet, aus dem Mittelsatz hingegen weibliche Keuschheit, mit einem Anflug von tränen-

[1] Joachimstalsches Gymnasium.

schwerer Sentimentalität. Der erste Satz, der keine Reprise aufweist und 112 Takte umfaßt, setzt ohne einen „Vorhang" mit dem Kopfthema ein (a), dessen Nachsatz die Trompeten (in *D*) alsdann freudig zur Höhe tragen (b):



Die Rolle des Trägers der Hauptidee fällt nun den Bässen zu; dies ist eine Art des Weiterwachsens, das Graun und seinesgleichen geläufig ist, welches jedoch in den meisten Fällen über den Charakter einer unorganischen Flickarbeit nicht hinauskommt:

Corni.
Trombe.
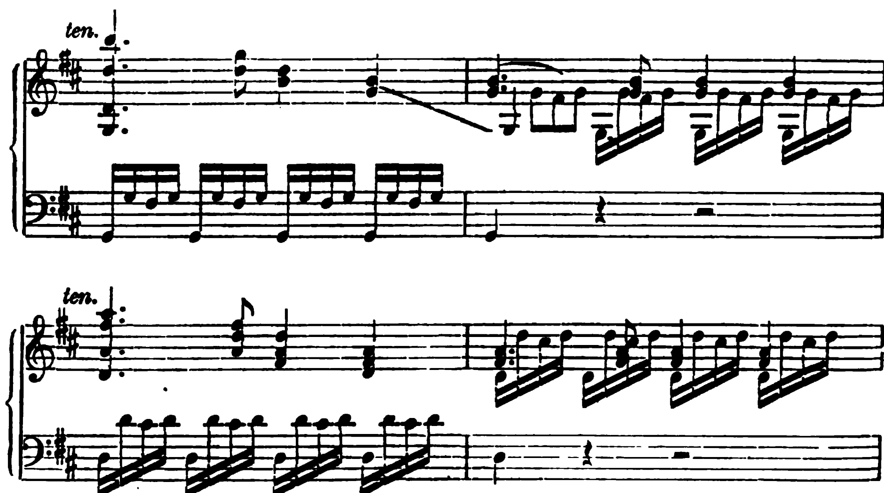
Flauti.

Viol. I u. II.
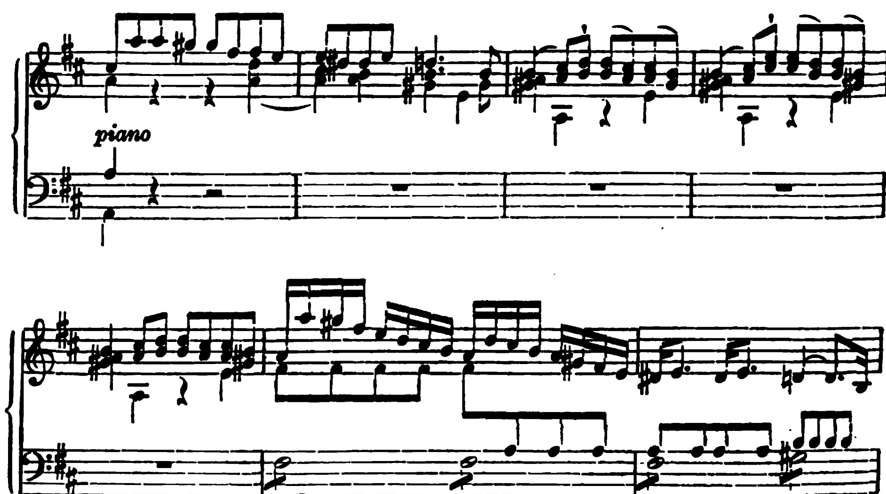
Viola.
Bassi.
Fagotti).

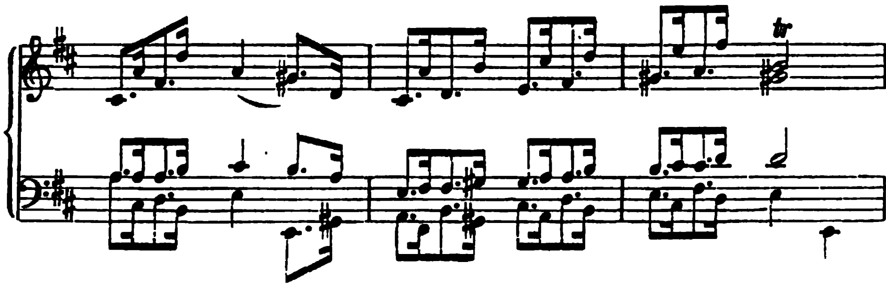
c.

Durch sequenzenartige Schiebungen des Motivs bei c wird der modulatorische Weg zur Subdominante gefunden, in welcher nunmehr ein neuer Gedanke auftritt, der inhaltlich mit dem ersten Thema nichts gemein hat; dazu stempeln ihn der akkordische Charakter und das Herabsteigen im G-dur-Akkord zu einem wesentlichen Bestandteile des Ganzen:



Die Fortspinnung, welche Passagenwerk und leichte thematische Arbeit in den Bässen bevorzugt, moduliert zur Dominanttonart, in der nun ein bescheidenes zweites Thema auftritt, welches zwar kontrastiert, aber erst in den energischen Anhängen größeres Interesse abgewinnt:





Anschließend kehrt das erste Thema in Dominanttransposition wieder, moduliert jedoch bald zur Tonika zurück, wo es sich noch einmal in seiner originalen Fassung präsentiert. Hierauf setzt die lebendige Durchführungspartie ein, welche frei, aber geschickt mit Elementen des ersten und zweiten Themas und jenes akkordischen G-dur-Themas arbeitet. Man beachte im folgenden Beispiel die kräftige melodische Linie, die Synkopen der drei Trompeten und den unruhig fluktuierenden Baß:

Trombe (in *D*). *forte*

Viol. I, II. *forte*
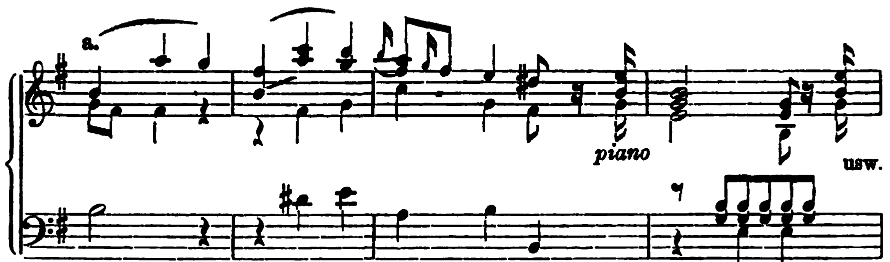
Bassi. *forte*

Die weitere Ausgestaltung dieser Durchführung bringt es zu wirklich thematischer Arbeit:

Corni. Trombe (in *D*).
Viol. I, II.
Bassi.
Corni
Tromb.
mf
forte
tr
mezzoforte
mf
forte
tr
tr
mf
mf
Trombe
tr.

Nach dieser Durchführungspartie treten beide Kopfthemen wieder auf den Plan, das zweite Thema erscheint in die Haupttonart transponiert; das

oben verzeichnete Akkordthema in G-dur, welches sich nicht so hervordrängt, daß man von einer Trias der Thematik reden könnte, gibt die Folie der epilogisierenden Schlußanhänge. Der zweite Satz dieser Symphonie ist eine zierliche Arietta (gracioso con sordini); der Satz hat keine Reprise und hält in der Hauptsache ein einziges Thema fest. Man könnte höchstens sagen, daß er in Liedform im engeren Sinne stünde, daß sich also zwischen die verschiedentlichen Wiederholungen des ersten Themas ein neuer Gedanke schiebt; jedoch ist dieser letztere im Grunde nur eine freie Kommentierung des ersten Themas; dieses geben wir samt seiner Fortspinnung bis zur Erreichung der neuen Tonart:



Eine kurze Überleitung führt zur Tonika zurück; das erste Thema setzt notengetreu ein, moduliert jedoch zur Dominante und knüpft dort eine ausgiebige Ausdeutung des Motives a an; gegen den Schluß hin fehlt es nicht an Momenten verstärkter Innerlichkeit: der Komponist macht eine Fermate und läßt darauf alle Stimmen forte, die Streicher senza sordini dasselbe Motiv a in strahlendem Dur aufgreifen, das vorher gedämpft, im Pianissimo und und in Moll, erklungen war; der melodische Gipfel erinnert an Händel:

Der dritte Satz, ein zweiteiliges Allegro, ist hinsichtlich seiner Thematik belanglos; eine auffällig hervortretende, hartnäckige Verlängerung des zweiten Achtels im Tripeltakt [♪ ♩] gibt diesem Satz einen stark bizarren Charakter. Das zweite Allegro, ein Allegro scherzando im Dupeltakt fesselt unser Interesse wieder in höherem Grade. Der Satz steht in Sonatenform, nur beginnt der zweite Teil mit der Quinttransposition des ersten Themas, wendet sich aber bald und wirkungsvoll anders gearteten Bildungen zu. Erstes Thema, Fortspinnung und zweites Thema sehen so aus:

1. Thema. NB.

Fortspinnung.

piano *forte*

2. Thema. *piano*

forte

Nach der Reprise heftet sich die thematische Entwicklung an das oben mit NB. bezeichnete Motiv (α), während das zweite Thema nur leise angedeutet wird (β):

α *p* *f* *p* *f* *p* *f*

β *piano* *pianissimo*

Das erste Thema erscheint noch in einer Transposition in die Tonart der Tonikaparallele, das zweite in diejenige der Subdominante; der formalen Logik entspricht der Komponist, indem er vor den Schluß beide Themen in die Haupttonart transponiert auftreten läßt. Dieser Satz, welcher die gesamte Symphonie wirkungsvoll und abrundend beschließt, steht mit seinem konstruktiv sicheren Aufbau, mit seiner ungezwungenen Lebendigkeit und Spontaneität des Ausdrucks unter den Schlußsätzen ganz vereinzelt da.

VI. Ouvertüre und Drama.

Scarlattis Theatersymphonie verschmäht den Zusammenhang mit der Idee des Dramas und gibt auch Monteverdes Prinzip der Verwertung der Klangfarben auf; bis 1700 beschränkt Scarlatti den orchestralen Apparat in der Hauptsache auf Streichinstrumente. Der bel canto tritt in den Vordergrund, der reine Instrumentalsatz tritt zurück. Ob Hasse, Scarlattis Schüler, und Karl Heinrich Graun die Symphonie mit der Idee des Dramas in Verbindung brachten, sei kurz untersucht, jedoch unter Beigabe einer kritischen Umschau über die analogen Bestrebungen zeitgenössischer Komponisten und über deren Beurteilung von seiten der Kunstrichter.

Zunächst sei konstatiert, daß sich unter Hasses Opern mehrere befinden, denen eine und dieselbe Symphonie vorausgeschickt wird. Man verfuhr willkürlich und ohne theoretisches Raisonnement. Reichardt berichtet,[1] daß in einer Berliner Aufführung einer Hasseschen Oper der erste Satz einer Symphonie des Konzertmeisters Graun als Ouvertüre diente,[2] daß also einer Oper ein symphonischer Satz vorausgeschickt wurde, der zunächst für das Konzert bestimmt war. In einer Aufführung von Pergoleses *La Serva Padrona* in Paris (am 1. August 1752) wurde eine Ouvertüre Telemanns als Einleitung gespielt; der Referent des Mercure de France[3] bemerkt dazu: „Cette ouverture paroît un peu trop trancher avec le Prélude du premier monologue de la Serva Padrona, qui est dans un goût différent et bien supérieur." Telemann selbst stellte in zwei Fällen einer Oper ein „Concerto" für Principalvioline voran.[4] Auch Keiser schickte seiner Oper *Nebucadnezar* (1704) ein „Concerto in D a Violino principale, Violini ripieni, due Hautbois, Viola, Violoncell, Basson" voraus.[5] In der Berliner Aufführung von Att. Ariostis *La Festa del Himeneo*

[1] Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Frankfurt und Leipzig 1774, p. 4.

[2] Scheibe, (Crit. Musicus, 1745, 65. Stück p. 596) sagt ausdrücklich: „Ungeachtet sie (die Symphonien) eigentlich ihren Ursprung der Oper zu danken haben: so hat man sie doch keinesweges derselben allein gelassen: man hat sie vielmehr, wegen ihrer Schönheit, nicht nur zu allen Singstücken, auch außer dem Schauplatze, und also gar in der Kirche, und dann ferner auch, ohne Absicht auf einige Singestücke, bloß allein als ordentliche Instrumentalstücke, und also in der Kammer mit nicht geringem Nutzen und Vergnügen anzuwenden gewußt".

[3] août 1752, p. 169.

[4] C. Ottzenn, Telemann als Opernkomponist, 1902, p. 55.

[5] H. Leichtentritt, R. Keiser in seinen Opern. Diss. Berlin 1901, p. 29.

im Mai 1700 stammten „La Sinfonia avanti e le Arie di Balli" von Karl Friedr. Rieck. Damit genug der Beispiele. Daß es trotz alledem gefühlvolle Seelen gab, die einen Zusammenhang der Symphonie mit der Oper witterten, beweisen uns Bemerkungen in ästhetisierenden Schriften. Th. Fr. Borchmanns Briefe [1] behaupten, daß Grauns Symphonie zur Oper *Catone* (eine französische Ouvertüre) schon in ihrem ernsthaften Largo das traurige Schicksal des Cato zeige. „Die feurigen Abwechselungen der Bässe, voll von Willen zur Rache für ihn, die Fugge und das Allegro — alles deutet mit flüchtigen Zügen auf die Begebenheiten des Cato." Dieselbe Quelle berichtet von einem Enthusiasten über Grauns Ouvertüre zu *Alessandro e Poro:*

„Der Anfang der Symphonie [*den wir einschalten*]



deutete mit seinem lebhaften Heldentone sehr vornehmlich auf den Inhalt des Schauspiels, welches den Alexander als den Überwinder des Porus darstellete." Wenn selbst Historiker über eine solche Interpretation lächeln werden, so liegt das nur an der gewaltsamen Berufung auf programmatische Tendenzen. Man muß diese Musik als solche werten, als sie ist, als absolute Musik; man braucht deshalb nicht soweit zu gehen, die fugierte Arbeit der französischen Ouvertüre für Opernsymphonien überhaupt als gänzlich unbrauchbar hinzustellen. Wenn Richard Wagner [2] die große Unergiebigkeit der Fugenform für die moderne Programmouvertüre betont, so können wir nur mit Reserve zustimmen. [3] Denn wenn Wagner mit spöttischen Zweifeln auf den Hörer hinweist, der sich aus Dux und Comes und den übrigen Faktoren des Fugenbaus „die gehörige Stimmung selbst zurecht" bringen soll, so ist darauf hinzuweisen, daß jede gute Fuge lebendig pulsierendes Empfinden

[1] Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten. Berlin 1778—1788. I, p. 149.

[2] Über die Ouvertüre, Ges. Schriften I, p. 244 ff.

[3] Vgl. Jules Combarieu, L'influence de la musique allemande sur la musique française (Jahrbuch Peters für 1895, p. 27): ‚Hérold introduisait (1832) dans le *Pré aux clers*, une fugue, peu méchante d'ailleurs et bien plus voisine des expositions à imitations des Italiens du XVIII[e] siècle, que de la grande et solennelle architecture de Bach. Dans la suite, tous les morceaux d'ensemble de nos bons opéras ont été écrits d'après le modèle symphonique. Voyez le quintette du 2[e] acte de Carmen, d'une trame si riche et d'une conduite si sûre, ces phrases dont l'antécédent et le consequent sont distribués entre les personnages, cette ingénieuse combinaison de dessins, ces idées accessoires et ces retours de l'idée principale, cette construction nettement rythmique de tout l'ensemble où l'on distingue sans peine les périodes, les strophes et les antistrophes: ces 26 pages de musique ne sont-elles pas traitées comme „l'Allegro vivo" d'une symphonie ou d'un quintette pour instruments? Ne pourraient-elles pas s'affranchir des paroles sans perdre leur intérêt? La *Ballade* de *Silvia* (Léo Délibes) est composée comme l'andante avec variations du Septuor de Beethoven".

spüren läßt, daß jede gute Fuge einen ästhetischen Wert repräsentiert und somit alles andere als ungeeignet ist, in der Theatersymphonie verwandt zu werden und so eine ganz bestimmte Grundstimmung zu schaffen. Wer nicht fühlt, daß in einer Fuge Kraft und starkes Empfinden leben kann, getragen von künstlerischer Disposition, wer in der Fuge eine veraltete Ausdrucksform sieht, äußerliches Wesen und Überlebtes in ihrem Figurenwerk und ihren rhythmischen Manieren, den müssen wir natürlich seinem beklagenswerten Schicksal überlassen. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß der fugiert gearbeitete Mittelteil der französischen Ouvertüre als Opernleitung oft genug ein stimmungsloses Thema ohne prägnante motivische Bildung aufweist, ein Thema, das für sich nichts Konzentriertes hinstellt; ferner sei nicht bestritten, daß des öfteren die polyphone Technik empfindungsarmer Komponisten jener Zeit jedwede poetische Intentionen vermissen läßt, daß diese Künstler das Interesse des Hörers lediglich von neuem anzuspannen suchen durch derbe Hilfsmittel der Dynamik und durch den Wechsel des orchestralen Kolorits; aber die besten Meister der Bach-Epoche legten ihre vornehmsten Ideen in der Fuge nieder und ihre aus innerer Notwendigkeit geborenen Fugen tragen einen ganz bestimmten individuellen Ausdruck; wir verweisen die Behauptung von der Unergiebigkeit der Fugenform in das Gebiet einer geringen Sensibilität, eines primitiven Verständnisses des harmonischen Zusammenhangs und der motivischen Gliederung. Man weiß, daß Wagner von seiner oben zitierten Meinung abging, für das „Wohltemperierte Klavier" Vorliebe bekundete und selbst gelegentlich fugiert arbeitete. Daß fugierte Arbeit über ein Thema von überquellender Lebensfreude weitaus mehr Glanz und Jubel ausstrahlt, als durchweg homophone Konzeption, hat Wagner am besten durch das Meistersinger-Vorspiel illustriert; in dieser Erkenntnis des ästhetischen Werts der fugierten Arbeit berührt sich Wagner mit den besten Komponisten des Bach-Zeitalters. Hasses Feste teatrali werden mit einer französischen Ouvertüre eingeleitet, zum mindesten mit einem pompösen Largo von langatmiger Thematik und pointierter Rhythmik; dazu bedenkt die orchestrale Fassung auch Trompeten und Pauken. Diese Ouvertüren Hasses sind die einzigen Belegstücke dafür, daß Hasse einen Konnex zwischen Ouvertüre und Drama anstrebte; er wurde damit freilich nur einer elementaren ästhetischen Forderung gerecht. Seine übrigen Symphonien können, mit Ausnahme der langsamen Sätze, keinen Anspruch machen auf programmatischen Charakter;[1] selbst eine liebevoll eindringende Interpretation

[1] In der Negierung eines vom Komponisten intendierten Zusammenhangs der Ouvertüre und des Dramas ist Zelter am weitesten gegangen; er erzählt in seiner Autobiographie (vgl. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins. Berlin 1860—61; p. 660), daß vor Beginn einer Berliner Opernaufführung 16 Trompeter, zu je 8 (mit einem Paar Pauken) auf zwei einander gegenüberliegenden obersten Ranglogen postiert, sich mit Fanfaren und Aufzügen hören ließen, daß aber nach Ankunft des Königs die Trompeten

könnte hier nur leise Fäden entdecken, die von der Ouvertüre zum Drama hinüberleiten; zudem wäre eine solche Hermeneutik im Großen dadurch für die wissenschaftliche Untersuchung wertlos, daß sie in der individuellen Natur des Empfindenden begründet ist. Aber auch in *allen* langsamen Sätzen Hasses instrumentale Prologe sehen zu wollen, ist prekär. Der Hasse-Enthusiast[1] des 18. Jahrhunderts, Johann Adam Hiller, meint in seiner Kritik[2] von Hasses *Piramo e Tisbe* (Wien 1768), das F-dur Andante der Symphonie sei aus der Situation zweier unglücklich Liebenden geflossen; „das Klagende ist mit dem Tröstenden durchaus vermischt, und eine gewisse ruhige Heiterkeit herrscht in dem ganzen Satze; aber, gleich als ob Herr Hasse die ganze Geschichte schon in der Symphonie habe malen wollen, hat der dritte Satz ein so stolzes, gebieterisches Wesen, daß man sich natürlicherweise den Vater dabey denkt, der die Liebe seiner Kinder zerstört und an allem darauf folgenden Unglücke Schuld ist.“ Hillers Interpretation dieses von Mozartschem Geiste durchwehten Stückes ist geschmackvoll, aber ganz unverbindlich. Die ganze Frage verliert an prinzipieller Bedeutung, wenn man bedenkt, daß eine Programmouvertüre, welche subjektive Momente oder Geschehnisse der kommenden Handlung vorausnehmend skizziert, erst dann gewürdigt werden kann, wenn die Bekanntschaft mit der szenischen Handlung vorausgegangen ist; die Forderung des Komponisten, das Textbuch vor der Aufführung zu studieren, ist unbillig; wenn wir heutzutage aus praktischen Gründen gezwungen sind, *vor* der Aufführung Textbuch (und zuweilen den Klavierauszug) zu studieren, so vergessen Dichter wie Komponist, daß mit der Aufbietung dieses großen, schwerfälligen Apparates ein schwerer künstlerischer Nachteil verbunden ist, auf welchen näher einzugehen hier nicht der Platz ist.

Sieht man von den venezianischen Opernsymphonien ab, so hat die musikgeschichtliche Forschung das Auftauchen der Programmouvertüre erstmalig mit dem Schaffen Glucks in Verbindung gebracht. Die bei dieser Gelegenheit gelieferten Deduktionen sind historisch nicht einwandsfrei; daß die Idee, Glucks Opern inaugurierten den modernen symphonischen Prolog, in einer Zeit, deren musikalische Signatur die Programmkomposition ist, in breitesten Kreisen willige Trabanten fand, ist leicht begreiflich, gleich-

---

und Pauken schwiegen und die Sinfonie einsetzte, wozu selten oder niemals Trompeten sein durften. Der Eindruck der Symphonie unmittelbar auf das Geschrei so vieler Trompeten mußte allerdings schwach sein, da jedoch die Sinfonie kein absoluter Teil des Stückes war, als nur insofern, als das Drama einen Anfang haben mußte, so ward von derselben auch nichts weiteres verlangt, als daß sie dem Drama vorangehen sollte, das nun mit dem Aufziehen des Vorhangs seinen Anfang nahm“.

[1] Vgl. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang II, 473 ff.; ferner siehe das „Journal des Luxus und der Moden“, Weimar 1800, p. 331.

[2] Nachrichten, 1769. 18. Stück.

viel wie weit diese Idee auch von wissenschaftlicher Begründung entfernt ist. In der gesamten Gluckliteratur, von E. T. A. Hoffmanns „Ritter Gluck" bis zu den Studien von Max Dietz, überall dort, wo die Spekulation mehr mit der Phantasie als mit dem Verstande arbeitet, erscheint Gluck als der Vater des symphonischen Orchesterprologs. Was Gluck wollte, geht deutlichst aus der Widmung der *Alceste*[1] hervor:

„Ho imaginato che la Sinfonia debba prevenir gli Spettatori dell'azione ha da rappresentarsi, e formarne, per dir così l'argomento; che il concerto degl' Instrumenti abbia a proporzione dell' interesse, e della passione, e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria . . ." [2]

Der Abbé François Arnaud[3], der lebhaft für Gluck eintrat, schreibt 1776 an Padre Martini über Glucks Ouvertüren folgendes:[4]

„Les ouvertures qui (sont) dans vos Opéras n'ont aucun rapport avec le drame, *cet* habile artiste [Gluck] les lie toujours à l'action: ainsi l'ouverture de son Iphigénie annonce une action réligieuse, une action grande une action guerrière, une action pathétique et tous ces caractères y sont exprimés d'une manière, j'ose le dire, divine; celle d'Alceste est pleine de gémissements, de sanglots, de larmes et je ne sais quoi de sombre, d'imposant et de terrible dont je maintiens qu'il n'y a point d'exemple dans aucun ouvrage de ce genre." [5]

Die Antwort Padre Martinis kennzeichnet den ästhetisch durchgebildeten Künstler; Martini sagt zunächst ganz allgemein: Gluck „ha procurato più tosto che la musica serva alle parole, che queste alla Musica, e in occasione, che egli fece l'opera per l'apertura del nuovo Teatro di Bologna, essendosi degnato di una sua visita, mi rallegrai seco che egli avesse saputo unire tutte le più belle parti della musica italiana con alcune delle Francese, così pure il bello della Musica strumentale de' Tedeschi." Martini

---

[1] Vgl. auch das am 30. Oktober 1770 geschriebene Vorwort zu ‚Paride ed Elena" (Wien 1770, Trattner).

[2] Vgl. die französ. Fassung in Leblonds „Memoires pour servir à l'histoire ..... Naples et Paris 1781, p. 16: „J'ai imaginé que l'ouverture devoit prévenir les spectateurs sur le Caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux *et leur en indiquer* le sujet que les instruments ne doivent être mis en action qu'en proportion du dégré d'intérêts et de passions".

[3] Vgl. die heftige Polemik gegen Arnaud in Forkels „Musikalisch-kritischer Bibliothek". Gotha 1778, I, p. 64 ff.; 131 ff.

[4] Leblond, a. a. O., p. 246.

[5] Der Ästhetiker Friedrich Justus Riedel hat in seinen sämtlichen Schriften (Wien 1787, 4. Teil, Anhang p. 124) eine Übersetzung dieses Briefes aufgenommen; er bemerkt dazu: „Mit gutem Vorbedacht nenne ich es (die Ouvertüre) Eröffnung, nicht Symphonie zum Anfang. Denn dieses ganze Stück ist ein musikalischer Prolog, welcher die Exposition der ganzen folgenden Handlung enthält. Jede Note hat ihre Bedeutung; und beynahe könnte man die ganze Tragödie aus dieser Musik in Worte übersetzen, so wie sie der Compositor aus den Worten in Töne übersetzt hat" (sic!!); vgl. auch Forkel (a. a. O.).

streift auch die Ouvertürenfrage, erkennt Glucks neugeartete Ouvertüren an, verfällt aber nicht in die landläufige, stark ins Phantastische spielende Interpretation: „Intorno poi agli Ouverture non si può approvare la condotta degl' Italiani, i quali considerano questo primo pezzo, come cosa separata e in tutto aliena dal Dramma, ed è ben dovuto l'elogio al Cav. Cluch (sic!), il quale ha saputo imitare gl'antichi Comici Romani, i quali al dire di Donato Grammatico parlando delle Commedie di Terenzio: ad tibias fiebant ut his auditis multi ex populo ante discerent, quam fabulam acturi Scenici essent.“ [1]

Die Meinung des Abbé Arnaud hinsichtlich Glucks Alcestenouvertüre teilt auch Rousseau, wenngleich mit Reserve.[2] In seinem Lexikon — Artikel ouverture — geht Rousseau in ausgiebiger Weise auf die französische wie italienische Operneinleitung ein; nach seiner Darstellung sind die italienischen Komponisten, denen einige Zeit Lullys Ouvertüre zum Muster diente, auf die dreisätzige Form aus folgenden Gründen zurückgekommen: das Largo [3] der französischen Ouvertüre sei nicht imstande, im Opernhause Aufmerksamkeit zu erwecken, es langweile; infolgedessen sei der rasche Einleitungssatz der italienischen Symphonie vorzuziehen; habe dieser Aufmerksamkeit geweckt, so sei es zweckdienlich, mit einer angenehmen Kantilene aufzuwarten. Ein Schlußsatz andern Charakters wieder, der geräuschvoll zu enden hätte, bezeichne das Stillschweigen, welches nun der Sänger auf der Szene vom Hörer fordere. Rousseau hält es für wünschenswert, daß die Ouvertüre mit der Idee des Dramas in Konnex steht, bemerkt aber sehr richtig,[4] daß den Komponisten bereits bei Vertonung von Versen in der adäquaten Ausdeutung des Satzsinnes ein gefährliches Problem erwächst, und daß sie infolgedessen noch weit mehr verfehlen, den verborgenen und zarten

[1] Anton Schmid, Ch. W. Ritter von Gluck. Leipzig 1854, p. 483, 485; vgl. auch Suard, Mélanges de litérature. Paris 1803, II, p. 308.

[2] Lettre à M. Burney sur le Musique, avec des fragmens d'Observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck. Oeuvres complètes, Aux deux Ponts 1782, Tome XVI, p. 340 f.

[3] Vgl. hierzu Marmontel, Essai sur les révolutions de la musique en France (Oeuvres complètes de M. Nouvelle édition, Paris 1819, Tome X, p. 393 ff.); ibidem p. 415: „On a voulu nous faire admirer comment dans une ouverture, après avoir lié le début au sujet non par des rapports vagues, mais par les formes mêmes, le musicien précipite tout à coup tous les instruments sur une même note; comment après s'être élevés ensembles et à l'unisson, jusqu'à l'octave de cette note, ces instruments se divisent et concourent, chacun de son côté, à préparer l'âme à un grand événement; comment pour conserver le sentiment du rythme affaiblie par la célérité avec laquelle se mouvent les parties supérieures, le compositeur fait frapper aux instruments l'anapeste. Tout cela est très beau sans doute; mais c'est le langage des adeptes que le vulgaire n'entend pas“.

[4] „Dailleurs, si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés et plus fins entre l'Ordonnance d'une ouverture et celle du corps entier de l'ouvrage?“

Fäden nachzugehen, welche die Ouvertüre mit dem Drama verbinden könnten. Rousseau verweist ferner auf den Irrtum einiger Musiker, welche in ihren Werken alle Charaktere, die in dem gesamten Stück wiederkehren, vereinigen wollen und somit Gefahr laufen, in retrograder Ordnung etwas als vergangen zu schildern, was erst kommen soll. Rousseau nennt *die* Ouvertüre die beste, welche die Herzen der Zuhörer so für sich gewinnt, daß das Interesse von allem Anfang an gefesselt ist. D'Alembert macht in seiner Studie „De la Liberté de la Musique“ [1] die zutreffende Bemerkung, daß die Ouvertüre weder Vorrede noch Analyse der Oper sein solle; diese erschienen ihm ebenso unverständlich und unbrauchbar, wie die vermeintliche Wiederholung der Orgelpunkte in den italienischen Arien; er wünscht Zusammenhang der Ouvertüre mit der ersten Szene, „la ritornelle convenable au tableau que cette scène doit présenter“.[2] Mit Nachdruck tritt d'Alembert für die Ouvertüren Rameaus ein, für welchen er immer schwärmte, besonders in der Vorrede der „Encyklopédie“;[3] er sieht in einigen Ouvertüren Rameaus, der in der Grave-Einleitung das traditionelle scharf pointierte Wesen zugunsten breiterer melodischer Linienführung fallen läßt, Ansätze zur Programmouvertüre. In einer andern, bisher von der musikgeschichtlichen Forschung unbenutzten Quelle, in einem „Fragment sur l'Opéra“ [4] kommt d'Alembert nochmals auf die Symphonie zurück, entwickelt aber so unglaublich primitive Ansichten, daß man versucht ist, seine Auslassungen ebensowenig ernst zu nehmen wie die vagen Redereien der stark dilettierenden zeitgenössischen Piccinisten und Gluckisten, deren hohles Treiben Madame de Genlis [5] treffend charakterisiert: „Il est une classe, celle des gens de lettres qui s'est toujours piquée d'aimer les arts, et qui ne les a jamais véritablement cultivés; Voltaire, Marmontel et Diderot en ont parlé sans connaissance et sans goût, et souvent même ridiculement, ainsi que tous les littératures *gluckistes* ou *piccinistes* et peutêtre que maintenant il n'existe pas un seul homme de lettres qui sache dessiner un paysage, ou jouer passablement d'un instrument.“ [6] Am ausführlichsten,

---

[1] Mélanges de Litérature, d'Histoire et de Philosophie. Leide 1783, Tome IV, p. 448 ff.

[2] Derselben Forderung begegnen wir auch bei Antonio Planelli, Dell'Opera in Musica, Napoli 1772, p. 134, Cap. III, § 1.

[3] Discours Préliminaire de l'Encyclopédie publié intégralement d'après l'édition de 1763 par F. Picavet. Paris 1899, p. 122.

[4] Oeuvres et Correspondances inédites de d'Alembert. Publiées par M. Charles Henry, Paris 1887; enthält außer dem erwähnten ‚Fragment sur l'Opéra‘ noch „Reflexions sur la Théorie de la Musique“. Hinsichtlich des ersteren sagt d'Alembert in dem autographen Manuskript:: „au reste ce fragment et le suivant ne sont qu'un léger aperçu qu'il ne faut pas juger à la rigueur“.

[5] Mémoires inédits de Madame la Comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la révolution française. Paris 1825. Tome X, p. 256; vgl. auch Maurice Albert, Les Théâtres de la foire, Paris 1900, p. 198 ff.

[6] Vgl. hierzu René de Recy, La critique musicale au siècle dernier. Revue des deux Mondes Paris 1886. Troisième période, p. 138 ff.

aber wenig prägnant verbreitet sich über die Programmouvertüre der Comte de la Cepède [1]. Brauchbares Material zur Erörterung unserer Frage bieten Arteaga und Algarotti. Benedetto Marcellos Aussagen im Kapitel „Compositori di Musica" (Teatro di Musica alla moda) ebenso wie diejenigen Matthesons (Die neueste Untersuchung der Singspiele, Hamburg 1744, p. 162) übergehen wir wegen ihres satirischen Charakters. Arteaga [2] tadelt, daß die Symphoniekomponisten verfehlen, in der Ouvertüre außer der Erregung der Neugierde die Gattung des Affekts kürzlich vorzustellen, welcher in der ersten Szene herrscht; er hält eine Ouvertüre, die den Inhalt des Dramas im Compendio ausdrücke, für fast unmöglich: „Die Natur der Instrumentalmusik ist zu ungewiß und zu unbestimmt, als daß sie irgend einen Gegenstand individualisieren könnte und die Schwierigkeit, die verschiedenen oft einander gerade entgegengesetzten Empfindungen, die im Ganzen eines Dramas herrschen, so mit einander zu vereinigen, daß sie einander nicht zerstören, ist zu groß;" auch, meint ferner Arteaga, würde diese Methode die theatralische Musik sehr bald monoton machen. Ganz besonders dürfte das Schlußwort des trefflichen Gelehrten interessieren: „Allein so geht es nicht in der Ausübung, weil der größte Teil der Ouvertüren, die man hört, alle von einerley Art und Charakter und genau wie jene Briefe sind, welche von ungeschickten Schreibern nach einer einzigen Formel abgefaßt werden." Der Graf Algarotti [3] wünscht gleicherweise eine Programmouvertüre, doch soll nach seiner Ansicht, im Gegensatz zu Arteaga, die Ouvertüre alle Eindrücke ankündigend vermitteln, welche im Drama wiederkehrend auf den Hörer einwirken. Er fügt aber hinzu: „Mais la Symphonie n'est aujourd'hui regardée que comme une pièce détachée et entièrement étrangère au poème, comme un prélude uniquement destiné, à remplir, dirai-je? ou à étonner les oreilles de l'assemblée: et si l'on vouloit absolument la faire passer pour un exorde, nous dirions qu'elle resemble aux exordes de tant d'orateurs qui en de beaux termes ne savent parler que de l'élévation de la matière qu'ils traitent, et de la faiblesse de leur esprit, exordes également propres à toutes sortes de sujets et que l'on peut mettre à la tête de quelque discours que ce soit."

Von deutschen Theoretikern gehen Quantz und Scheibe am ausführlichsten auf diese Frage ein. Quantz sagt im § 24 seiner „Anweisung", daß derjenige, welcher die Musik einer Oper gründlich beurteilen wolle, zunächst zu untersuchen habe, „ob die Symphonie entweder mit dem Inhalt des ganzen Stücks, mit dem 1. Akt oder zum wenigsten mit der ersten Szene ein Verhältnis

---

[1] La poétique de la musique, Paris 1785, II, p. 1—38.
[2] Geschichte der ital. Oper, übersetzt von J. N. Forkel, Leipzig 1789, II, p. 236 ff.
[3] Saggio sopra la Musica. Oeuvres du comte Algarotti, traduit de l'italien. Berlin 1772 (Decker) II, p. 115.

habe.“ Im § 43 bedauert Quantz, daß die italienischen Symphonien „allezeit mit einem lustigen Menuett schließen“. „Es scheint zuweilen, als wenn es die Operncomponisten bey Verfertigung der Sinfonien so machten, wie die Maler bey Ausarbeitung eines Conterfeyes, als welche sich der übrig gebliebenen Farben bedienen, um die Luft oder das Gewand damit auszumalen.“ Quantz macht Vorschläge, wie man „jeden Satz der Sache gemäß“ einrichten könne, hält eine ein- oder zweisätzige Symphonie für brauchbarer und berührt sich hierin mit Rousseau. Scheibes Ansicht [1] kurz zusammengefaßt ist die, daß die Schreibart der Symphonie prächtig und nachdrücklich und, folglich auch, erhaben sein muß, wenn die Oper eine erhabene Handlung großer Personen vorstellig macht. Auch Scheibe fordert den Zusammenhang der Ouvertüre mit der ersten Szene, betont jedoch, daß dem Komponisten durch die Anzahl der Sätze Gelegenheit geboten sei, „in den erstern beyden den Hauptcharakter des Singespiels zu bemerken, im letzten aber auf den Anfang desselben insbesondere zu sehen“. Weitaus wertvoller als diese theoretische Äußerung Scheibes ist das Factum, daß er selbst, und zwar bereits im Jahre 1738, — was Christ. Heinr. Schmid [2] „eine große Denkwürdigkeit dieses Jahres“ nennt — Symphonien zu einigen Trauerspielen komponierte (Polyeuctes ein Märtyrer, Mithridates), „die mit dem Inhalte der Schauspiele übereinkommen und die die Neuberin wirklich aufführen ließ.“ Kein Geringerer als Lessing hat sich ausführlich (Hamb. Dramat. I, 26. Stück) mit dieser Neuerung Scheibes in zustimmendem Sinne beschäftigt. Ferner ist *sehr* beachtenswert, daß Gluck den dänischen Kapellmeister Scheibe 1749 in Kopenhagen kennen lernte und damit auf dessen neugeartete Opernsymphonien aufmerksam wurde.

In der Allg. musikal. Zeitung (1800, col. 186 ff.) versucht ein Anonymus die Prinzipien einer „Theorie der Ouvertüre“ aufzustellen; er hält Glucks Ouvertüre zur taurischen Iphigenie für „das Herrlichste, was man denken kann; aber sie gehört auch so genau zum Stück, daß sie ohne dasselbe ein ganz bedeutungsloses Gewirre ist.“ Es wird weiterhin konstatiert, daß Gluck in dieser Hinsicht viele Nachahmer gefunden hat, die jedoch „zum Schaden des ganzen Dramas“ Ouvertüren von zu großer Ausdehnung schreiben „die weder gehörig motiviert, noch mit Verstand gearbeitet sind“. Deshalb wird der Vorschlag gemacht: „Die übermäßig gespannten Prätensionen, womit ein Kunstwerk sich gleichsam von vorn präsentiert, sind zu nichts geschickt, als solche Erwartungen zu erregen, die niemals befriedigt werden

---

[1] Krit. Musikus, 1745, Stück 66; dazu im 67. Stück die weitgehenden Ausführungen über die Schauspielsymphonien. Vgl. auch Eduard Hanslick, *Suite*. Aufsätze über Musik und Musiker. Wien und Teschen 1885, p. 100 ff. (Die Zwischenaktsmusik, ihre Bedeutung durch Lessing und die Schriftsteller unserer Zeit).

[2] Chronologie des deutschen Theaters (Leipzig) 1775, p. 80; dazu vgl. v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Leipzig 1881, p. 226 ff.

können. Es wäre daher meist besser, in den meisten Fällen, die Ouvertüre als ganz unabhängig vom Stück zu halten, nach deren Endigung der Vorhang in die Höhe geht und die Handlung ihren Anfang nimmt, besonders wenn das Drama kalt anfängt und nach und nach das Interesse davon erst durch Handlung und Gegenhandlung etabliret werden soll."

Die Lexika von Walther und Koch bieten für diese Erörterungen keine neuen Gesichtspunkte. Das schärfste Urteil über die italienischen Opernsymphonien spricht wohl Peter Schulz in Sulzers Theorie (Artikel Symphonie); Schulz stellt einen Zusammenhang zwischen Ouvertüre und dem Inhalt der Oper nicht in Abrede, sagt jedoch, daß die meisten Opern „eine bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grund" haben, und daß somit die Symphonie schon vollkommen ihre Wirkung täte, „wenn sie auch nur blos wolklingend lärmet." Schulz behauptet, daß die Opernsymphonien der Italiener stets lärmten, und daß kein Zuhörer auf die Symphonie achte. Hinsichtlich der orchestralen Einleitung der französischen Singspiele meint Schulz, hier sei Gelegenheit vorhanden, „neue Formen zu erfinden, die jedem Stück angemessen wären, und denen man den allgemeinen Namen *Introduction* geben könnte, damit sie nicht mit der Sinfonie, die eigentlich immer nur die Pracht und das Große der Instrumentalmusik zum Endzweck haben sollte, verwechselt würden". Sehr interessant ist der Hinweis eines anonymen Referenten [1] in einer Besprechung von Grétrys *Panurge dans l'Isle des Lanternes* auf „singende Bässe"; „eine außerordentlich lange, sehr fein gesponnene Phrase von Gesang, die keine andere Absicht haben kann, als den unbestimmten und zauberhaften (lanternier) Charakter des Volkes anzudeuten. Dies ist eine überwundene Schwierigkeit, die wenig Zuhörer vielleicht nach Verdienst bemerken dürften."

Die große Divergenz der zitierten Meinungen in ihren Resultaten beweist, daß die Mehrzahl der Operneinleitungen einem geläuterten ästhetischen Geschmack mißfielen; gedenken wir nur der Reformvorschläge eines Rousseau, Quantz, Peter Schulz. Man kann sich nicht leicht vorstellen, in welcher Weise die drei Sätze der italienischen Theatersymphonie, deren zyklische Anordnung durch den Tempokontrast bestimmt, und deren Übereinstimmung des effektiven Charakters mit den durch gewisse Tempovorschriften angeregten Vorstellungen bedingt war, mit der Idee des Dramas in Einklang zu bringen gewesen wäre. Es müßten dann im ersten raschen Satze, um mit der Terminologie des 18. Jahrhunderts zu reden, die heroischen Charaktere Platz greifen, während dem zweiten langsamen Satze, welchem zumeist Holzbläser ein pastorales Kolorit geben, die Rolle eines Liebes-Intermezzo zufiele, das allerdings, je nach den Wechselfällen im Schicksal der Liebenden, Freude oder Klage ausdrücken könnte. Im Schlußsatz zeigt sich die Halt-

---

[1] Cramer, Magazin II, p. 611.

losigkeit der Idee einer programmatischen Einheit der italienischen Opernsymphonie mit dem Drama am auffälligsten; dieser Dursatz in raschem Tripeltakt atmet immer Freude und ließe somit stets auf einen fröhlichen Abschluß der szenischen Handlung schließen; aber diesen freudigen, vorüberrauschenden Schlußsatz zeigen auch die Symphonien der tragischen Opern; daß diese heiteren Presti etwa die tragische Idee der Handlung „zur höchsten Würde“ erhöben — wie der C-dur Schluß in der Egmontouvertüre — wird wohl niemand behaupten wollen.

D'Alemberts Bezeichnung „passe-pied“ für den letzten Satz [1] trifft den Kern der Sache. „Le passe-pied sur-tout qui n'est pas sa nature qu'un air de danse et de danse vive et légère, est bien déplacé dans ce genre de symphonie;“ d'Alembert konstatiert die Unmöglichkeit, diesen Satz mit dem Drama ideell verknüpfen zu wollen. Das Schlußpresto dürfte vielmehr das letzte Signal des von den Operisten geforderten Silentium bedeuten. Hat man viele italienische Opernsymphonien dieser Zeit durchgesehen und die von Arteaga, Algarotti und anderen charakterisierte Schablonenarbeit erkannt, dann muß man resümierend erklären, daß diese Musik zwar sehr glänzende Toiletten trägt, innerlich jedoch jeder stärkeren Vertiefung aus dem Wege geht. Man tritt der Massenproduktion der schreibseligen Maestri der Scarlatti- und Durante-Schule nicht zu nahe, wenn man ihre Theatersymphonien eine Unterhaltungsmusik vom Schlage unseres modernen Promenaden-Konzerts nennt. Der erste Satz scheint das festliche Auditorium der „treuen Abonnenten“ zu begrüßen, das sich im Theater versammelt und Grüße austauscht, der zweite Satz läßt die Theaterstimmung allmählich erwachen, das Schlußpresto endlich ist die Aufforderung, sich nun endgültig auf den Beginn der szenischen Vorgänge vorzubereiten. Daß Hasse, Graun und einzelne Zeitgenossen sich zumeist über die durchschnittliche Produktion erheben, ändert an der allgemeinen Inferiorität dieser symphonischen Literatur nichts. Gluck glaubte theoretisch an eine Programmouvertüre, ging aber praktisch nur soweit, ganz im allgemeinen auf den Charakter der Bühnenhandlung vorzubereiten. Jomelli ging ihm, wie bereits Schubart bemerkt, hierin voraus. [2] Man darf von Gluck nicht erwarten, daß er das einheitliche, musikalisch logische Gestalten aufgibt und an dessen Stelle eine moderne Mosaikmusik setzt, welche die heterogensten Elemente zusammenschweißt und durch diese Wesenseigenschaft weit eher individuelle Momente der szenischen Handlung in der Ouvertüre andeuten kann. In dieser strittigen Frage ist bisher das beliebteste Objekt Glucks Ouvertüre zur *Iphigénie en Aulide* gewesen.

---

[1] Vgl. Walther (Lexicon, Symphonia) verlangt für den zweiten Satz einer französischen Ouvertüre einen Satz „a tempo di giga“ oder „à l'Imitation d'un Passepied“.

[2] Vgl. Johann Bapt. Schaul, Briefe über den Geschmack in der Musik. Carlsruhe 1809, p. 76 ff.

Auch hier ist die Divergenz der Ansichten sehr beträchtlich. Reichardt [1] möchte die „kleine, künstliche, zweistimmige Einleitung in der weichen Tonart weglassen und gleich mit dem imposanten Satze in der harten Tonart anfangen.“ Er fügt hinzu: „Es liegt dabei freilich, wie überall in Glucks Werken eine feine Idee zugrunde, die aber in der Ausführung nicht von der mindesten Wirkung ist.“ [2] Aus neuerer Zeit ist neben Marx vornehmlich Richard Wagners Eintreten für Glucks Iphigenienouvertüre bemerkenswert. Wagner kommt in seiner Studie „Über die Ouvertüre“ [3] zu dem Resultat, daß die Ouvertüre den „Umriß der leitenden Gedanken des Dramas in rein musikalischer Hinsicht, aber nicht in der dramatischen Gestaltung“ ausführen soll. Die Ouvertüre soll immer nur ein idealer Prolog sein, „und als solcher uns einzig in die höhere Sphäre versetzen, in welcher wir uns auf das Drama vorbereiten,“ womit jedoch Wagner nicht gesagt haben will, „daß die musikalisch konzipierte Idee des Dramas nicht zum allerbestimmtesten Ausdruck und Abschluß gebracht werden sollte.“ Wenn jedoch Wagner des ausführlicheren darstellt, daß Gluck „den Hauptgedanken des Dramas mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit“ zeichne, so bekennen wir, seinen Darlegungen nicht folgen zu können. Wir sehen in dem Gluckschen Werke ein prächtiges Spezimen des modernen Instrumentalstils, eine Ouvertüre, die, wie Wagner fordert, als musikalisches Kunstwerk ein volles Ganze bildet, aber keine Ouvertüre, die mit den eigentlichen Mitteln der absoluten Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergäbe; in dieser Meinung bestärkt uns noch der technische Bau dieser Ouvertüre, welcher noch deutlich die Eierschalen der organischen Entwicklung der modernen Ouvertüre aufweist. Die von Wagner mit Nachdruck hervorgehobene Entgegenstellung zweier sich feindlichen Elemente in Glucks Ouvertüre, die sich fortgesetzt durch diesen einzigen Kontrast bewegt, ist doch schließlich nur das praktische Resultat einer wahrhaft künstlerischen Erkenntnis der Grundbedingung für alle musikalische Formengebung, deren oberstes Gesetz, die einheitliche Gestaltung, nur durch das Mittel der Kontrastierung zur vollen ästhetischen Wirkung gelangt. Die beiden Gegensätze, die Gluck nach Wagners Darlegung mit „charakteristischer Deutlichkeit und Wahrheit musikalisch gleichsam personifiziert“ haben soll, sind die in einzigem Interesse vereinigte Masse der griechischen Helden und die Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau. Demgegenüber stellen wir Wagners resümierende Erklärung, „daß eine rein musikalische Konzeption sehr wohl die leitenden Grundgedanken des Dramas,

---

[1] Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803. Zwei Teile. Hamburg 1804, I, p. 180.

[2] Vgl. hierzu noch H. Conrat, La musique à Paris il y a cent ans d'après les „Lettres confidentielles“ de J. F. Reichardt. La revue musicale 1904, p. 347 ff.

[3] Ges. Schriften, Leipzig 1871. I, p. 243 ff.

nicht aber den individuellen Schicksalslauf einzelner Personen in sich fassen könne." Beiläufig sei bemerkt, daß Wagner selbst seinen Prinzipien, die Ouvertüren betreffend, nicht konsequent folgt. Während seine *Holländer*-Ouvertüre und die Vorspiele zu *Lohengrin* und *Tristan* als stilreine Vorspiele bezeichnet werden dürfen, sind die Ouvertüren zu den *Meistersingern* wie zu *Tannhäuser*, ebenso wie die „sachregisterhafte" Freischützouvertüre, im Grunde Potpourris, wenn auch solche von einer idealen Abrundung. Besonders auffällig ist das im *Tannhäuser*-Vorspiel, worauf Riemann hingewiesen hat.[1] „Eine volle Rechtfertigung für den thematischen Aufbau der Ouvertüre ist aus Wagnerschen Prinzipien heraus nicht wohl möglich, und es ist jedenfalls nicht überflüssig, den Hörer darauf aufmerksam zu machen, daß diese beiden heterogenen Elemente, das andächtig kirchliche des Pilgergesangs und das sinnlich erregte der Venusbergmusik, nicht so leichthin koordiniert gehört werden dürfen, daß vielmehr ein tiefer Riß zwischen dem ersten Thema der Ouvertüre und dem durch einen unheimlichen p-Beckenschlag eingeleiteten zweiten Teile und wiederum zwischen diesem Teile und dem nach längerem Diminuendo im *pp* anhebenden Schlußteile besteht."[2] Wagner weist sehr richtig darauf hin, daß Händels Ouvertüren noch keine symphonische Prologe sind. Er sieht in Händels Ouvertüre zum *Messias* keine Einleitung im neueren Sinne, vertritt also den Standpunkt Henry F. Chorleys,[3] behauptet jedoch auch nicht, daß Händel eine solche habe schreiben wollen. Kretzschmar[4] nennt Händels Ouvertüre zu *Agrippina* ein Charaktergemälde „ersten Ranges"; wir sind anderer Meinung und möchten im allgemeinen hervorheben, daß es doch bei der Stärke der musikalischen Persönlichkeit Händels durchaus selbstverständlich ist, daß seine Opernsymphonien charaktervoller aussehen als die wässerigen Ouvertüren seiner italienischen Kollegen, daß sie ein gediegenes, musikalisches Knochengerüst aufweisen müssen. Händel war gesundem Kolorismus zugetan, aber programmatische Tendenzen lagen ihm fern. Opernsymphonien stutzte er für den Gebrauch im Konzertsaal zu; im *Rinaldo* schickt er als Ouvertüre eine Verkopplung von französischer

[1] Programmbuch zum VII. Großen Musikfest in Stuttgart, 1903, p. 71.

[2] Chrysanders Urteil über Wagners Tannhäuser-Ouvertüre verdient gleicherweise, hier abgedruckt zu werden „Eine Ouvertüre muß sich darauf beschränken, durch die größtmögliche Verdichtung der entsprechenden Tonfiguren den Hauptgedanken rein und klar abzubilden. Die Breite schwächt den Eindruck des folgenden und erweckt höchstens ein von dem Ganzen losgelöstes Behagen und als Beiwerk wird sie durchaus unverständlich. All dies gehört in die Oper — was bliebe dieser sonst? Die Ouvertüre ist Prolog und, wie dieser, dann am herrlichsten, wenn sie das Bevorstehende in größter Allgemeinheit und zugleich in vollster Kraft und Gewißheit vorschauend verkündet" (Zeitschrift der IMG. 1904, 5/6).

[3] Handel-Studies, London 1859. No. I. The Messiah, p. 16.

[4] Führer, 3. Aufl. I, 1, p. 41.

Ouvertüre und italienischer Symphonie voraus[1] und bekundet damit, daß für ihn in erster Linie formale Prinzipien maßgebend waren. Wir glauben soweit gehen zu müssen, in Glucks Ouvertüre zur aulischen Iphigenie keine Ouvertüre zu sehen, welche den leitenden Grundgedanken des Dramas konzentriert wiedergibt, sondern lediglich ein Orchestervorspiel, das auf eine nachfolgende erhabene Handlung schließen läßt. Eine Interpretation, welche in dem Achtelthema des Allegros die „Stimme der empörten Griechen" sieht, neigt unserem Empfinden nach zum Symbolismus; leider findet man sie auch bei Momigny. In unserer Annahme, Glucks Opernsymphonien seien in erster Linie rein musikalisch konzipierte Kunstwerke, werden wir durch das Faktum bestärkt, daß Gluck die Ouvertüre des 1758 in Schönbrunn aufgeführten Singspiels *L'île de Merlin* als Skizze seiner Ouvertüre zur taurischen Iphigenie verwandte.[2] Was also hier als symphonische Einleitung benutzt wurde, gefiel auch dort. Es steht außer Zweifel, daß Gluck ein kühner und geschickter Tonmaler war, aber damit ist er nicht Vertreter einer Programmmusik, welche, um völlig gewürdigt zu werden, Konnex zwischen Programm und Werk bedingt. Als Tonmaler ist Gluck auch nur ein Mittelglied einer langen Kette; abgesehen von den Florentinern, hatte er auf dem Gebiete der Opernmusik respektable Vorgänger.[3] Als im Jahre 1706 Marin Marais' Oper *Alcyone* in Paris aufgeführt wurde, kamen die Zuhörer aus dem Staunen über die realistische Nachahmung einer „Tempête" nicht heraus.[4] Titon du Tillet (Le Parnasse françois) schreibt: „Marais imagina de faire exécuter la basse de sa tempête, non seulement sur les bassons et les basses de violons à l'ordinaire, mais encore sur des tambours peu tendus, qui, roulant continuellement, forment un bruit sourd et lugubre, lequel, joint à des tours aigus et perçans sur le haut de la chanterelle, des violons et sur les hautbois, font sentir ensemble toute la fureur et toute l'horreur d'une mer agitée et d'un vent furieux qui gronde et qui riffle, enfin d'une tempête réelle et effective." Rameaus Ouvertüre[5] zu *Acante et Céphise* (1751) ist hinsichtlich der Verwendung tonmalerischer Mittel ein höchst merkwürdiges Stück.[6] Der erste

[1] Niedt hat darauf hingewiesen. Musikal. Handleitung zur Variation des Generalbasses. Hamburg 1721, p. 105 ff.

[2] Wotquenne, J. Ch. Gluck. Thematisches Verzeichnis seiner Werke. Leipzig 1904 p. 199.

[3] Vgl. R. Rolland, Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Paris 1895, p. 228.

[4] Pougin, L'orchestre de Lully. (Le Ménestrel 1896, p. 84).

[5] Rameaus Ouvertüren haben das Interesse der Musikschriftsteller schon früh wachgerufen; vgl. Daquin, Lettres sur les hommes célèbres, Paris 1752, p. 59 ff; vgl. ferner Gustave Chouquet, Histoire de la Musique dramatique en France. Paris 1873, p. 130.

[6] Vgl. J. A. Hiller, Über die Musik und deren Wirkungen. Leipzig 1781. p. 61; (bekanntlich die Übersetzung des von Chabanon verfaßten Werkes „Observations sur a Musique et principalement sur la Metaphysique de l'art. A Paris 1779").

17taktige langsame Teil illustriert die „Voeux de la Nation“, der zweite, welcher Violinen und Holzbläsern hinaufjagende 32tel Passagen gibt, trägt die Bezeichnung „Feu d'artifice“. Den schauerlichen Eindruck verstärken Kanonenschläge.[1] Eine derlei handgreifliche und plumpe Technik der Tonmalerei finden wir bei dem distinguierten Gluck nicht; er verwendet sehr geschickt die Qualität der Klangfarben und ahmt äußere elementare Ereignisse stilisiert nach, aber er schreibt keine Musik, welche eine bestimmte Idee darstellen soll. Gluck hat sich klar genug im Vorwort zur „Alceste“ darüber ausgesprochen:[2]

„Pensai di ristringer la Musica al suo vero uffizio di servire alla Poesia per l'espressione, e per le situazioni della Favola, senza interromper l'Azione, o raffredarla con degl' inutili superflui ornamenti, e credei ch' ella far dovesse quel che sopra un ben corretto, e ben disposto disegno la vivacità dei colori, e il contrasto bene assortito de' Lumi e dell' ombre, che servono ad animar le figure senza alternarne i contorni.“ [3]

Wie wir Gluck die präsumptive Programmouvertüre nehmen mußten, so auch Mozart;[4] die Bläserharmonien in der Ouvertüre zur „Zauberflöte“ mit den Priesterchören auf der Szene in Verbindung bringen zu wollen, um damit dieser Ouvertüre Programmcharakter anzudichten, ist zur Begründung einer vorgefaßten Meinung sehr bequem, dazu außerdem poetisch eine sehr magere Relation. Ebenso steht es beispielsweise mit den Programmsymphonien[5] der Holzbauer, Dittersdorf, Ignaz Raimondi, Mysliweczek, Rosetti, Pichel, den Jagdsymphonien von Gossec, Karl Stamitz und Méhul, den charakteristischen Symphonien von C. H. Hodermann; alle diese Symphonien, von welchen die meisten in Amsterdam erschienen sind, kommen über eine mehr oder weniger geschickte und aufdringliche Tonmalerei nicht hinaus und sind im Grunde, wie Beethovens Pastoralsymphonie, „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“. Auch geht Combarieu[6] viel zu weit, im Anschluß an Bombet zu behaupten, daß Haydn „imaginait souvent

---

1 Weckerlin, (Nouveau Musiciana. Paris 1890, p. 183) nennt diese Ouvertüre „une vraie curiosité“.

2 Die Glucksche Auffassung formuliert noch schärfer P. J. B. Nougaret, De l'art du théâtre où il est parlé des différens genres de spectacles et de la Musique adaptée au théâtre. Paris 1769, 2 Bände. II, 342 ff: „que l'*Ouverture* donne une juste idée du genre de l'action qui fait le sujet d'un Poème lyrique et qu'elle soit travaillé avec beaucoup de soin; on désire d'y trouver de l'expression, du génie, et non de vains bruits. J'ai souvent vu telle *Ouverture* faire mal augurer de la musique de toute une Pièce.“

3 Vgl. hierzu E. Fondi, Il sentimento musicale di Vittorio Alfieri, Rivista musicale 1904, p. 484 ff.

4 Vgl. Eduard Kreuzhage, Über Programmusik. Osnabrück 1868, p. 18 ff.; Diss.

5 Vgl. hierzu den Artikel „Simphonies à programmes“ in Kochs Lexikon (1802).

6 Les rapports de la musique et de la poésie, Paris 1893, p. 171.

un thème déterminé et quelquefois une sorte de roman“ (er behauptet auch ähnliches von Beethoven). Abt Voglers Programmouvertüren sind trotz einzelner bemerkenswerter Ansätze ebenso mißglückt (J. Simon, Abt Voglers kompositorisches Wirken. Berlin 1904, p. 49 ff.) wie diejenigen Grétrys.

Der erste ideale symphonische Opernprolog ist Beethovens Leonorenouvertüre vom Jahre 1806; er steht motivisch mit der Oper in naher Beziehung und gibt in seiner monumentalen Ausführung die charakteristische Idee des Dramas in prägnantester Weise wieder.

Hasse und Karl Heinrich Graun waren beide Tonmaler, wie bereits die Zeitgenossen (u. a. namentlich Hiller[1] und Scheibe[2]) hervorheben; aber was sie bei den Vorgängen des Dramas mitempfanden, gaben sie als absolute Musik.[3] Auch die Theoretiker fangen erst 1780 an, sich eingehender mit der Berechtigung einer Programmusik zu befassen; 1780 schrieb Engel seinen trefflichen Aufsatz „über die musikalische Mahlerey“.[4] Eine schlagende Kritik der programmatischen Tendenzen zeitgenössischer Komponisten gibt Sulzers Theorie. In dem Artikel „Gemähld“ wird die Nachahmung äußerer Vorgänge als etwas hingestellt, das dem wahren Geist der Tonkunst entgegensteht.[5] Gemälde in der Musik seien ebensogut wie Wortspiele in der Rede. Nach der Meinung dieses Kunstrichters (Peter Schulz) ist auch Händels Kolorismus verwerflich.[6] Trotz seiner übermäßigen Schärfe muß man dem Verfasser zustimmen, wenn er (im Artikel „Mahlerey“) sagt, der eigentliche für die Musik dienende Stoff sei leidenschaftliche Empfindung, und die Musik arbeite weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern lediglich für das Herz. Hasse und Karl Heinrich Graun fordern gelegentlich vom Hörer das Verständnis für eine allgemeine Charakteristik in großen Zügen, aber ihre Kunst verläßt nicht die Sphäre ihrer eigentlichen Bestimmung; damit ist ohne weiteres der Gradmesser für die ästhetische Wertung ihrer Werke eingestellt.

---

[1] Über die Musik und deren Wirkungen. Leipzig 1781, p. 44 ff.

[2] Krit. Musikus 1745, p. 779.

[3] Vgl. Matteo Borsas Traktate „Musica imitativa teatrale“ und „Belli Pantomimi“ (Opere, Verona e Mantova 1800—1818 6 Bände. I, 7 ff. und 85 ff.).

[4] Vgl. auch die ausgezeichnete Studie *Sur les rapports qu'il y a entre la musique et la Déclamation* von M. Burja in den Mémoires de l'Academie Royale des sciences et belles-lettres . . . . 1803. Berlin 1805. Classe de mathematique p. 13 ff.; siehe p. 36. 47.

[5] Vgl. den Aufsatz D. Webers „über komische Charakteristik und Karikatur in praktischen Musikwerken“. (Allg. musikal. Zeitung 1800, p. 137 ff.)

[6] „Es ist mir unbegreiflich, wie ein Mann von Händels Talenten sich und seine Kunst soweit hat erniedrigen können, daß er in einem Oratorio von den Plagen Egyptens das Springen der Heuschrecken, das Gewimmer (!) der Läuse und andre so abgeschmackte Dinge durch Noten zu malen gesucht hat. Ein ungereimterer Mißbrauch der Kunst kann wohl nicht erdacht werden.“

VII. 1. Das Orchester. — 2. Die Instrumentation. — 3. Dynamik des Vortrags.

1. *Das Orchester.* Unser Gewährsmann Scheibe kennt zwar Hörner, Trompeten und Pauken im Symphonieorchester — außer Flöten, Oboen und Fagotten —, aber er betont ausdrücklich,[1] daß diese „Symphonien mit Trompeten und Pauken oder auch mit Waldhörnern nur als gewöhnliche *vier*stimmige anzusehen sind, weil diese Instrumente nur zur Pracht oder zur Ausfüllung hinzugetan werden, ohne insbesondere hervorragende Sätze zu bekommen". Mattheson [2] rechnet zur Besetzung der Symphonie Hautbois, Bassons usw., tadelt aber auch gelegentlich die „bis zur Unmäßigkeit" gesteigerte Besetzung.[3] Hiller behauptet 1769,[4] Oboen und Flöten, „wenn man dergleichen dazu nimmt, tun selten etwas anderes, als daß sie die Melodie der ersten und zweiten Violine verstärken, bald in der Oktave, bald im Einklang, bald mit ebendenselben, bald mit vergrößerten und haltenden Noten, doch immer so, daß sie Wendungen der Hauptmelodie beybehalten; ebenso ist es mit den Waldhörnern, ob diese gleich sich öfterer und besser nach der Bratsche und dem Basse richten." Peter Schulz sagt noch 1794 in Sulzers Theorie:[5] „Die Instrumente, die zur Symphonie gehören, sind Violinen, Bratsche und Baßinstrumente; jede Stimme wird stark besetzt; zum Ausfüllen oder zur Verstärkung können noch Hörner, Oboen und Flöten dazu kommen." Selbst Koch (Lexikon, p. 1386) ist noch derselben Ansicht: „Die älteren Symphonien wurden entweder bloß von diesen vier Hauptstimmen ausgeführt, oder man bediente sich dabey nur weniger Blasinstrumente; anjetzt ist man gewohnt, zu dieser Gattung der Tonstücke alle zu einem vollständigen Orchester gehörigen Blasinstrumente in der Form der Füllstimmen zu setzen, um das Ganze desto kräftiger und volltönender zu machen." [6] Prüft man

---

[1] Krit. Mus., p. 629.

[2] Kern melodischer Wißenschafft, Hamburg 1737; § 97.

[3] Ibid., § 96.

[4] Nachrichten, 24. Stück.

[5] 2. Aufl., 4. Band p. 478, b.

[6] Siehe eine weitere Bestätigung dieser Tatsache in dem Aufsatz eines anonymen Verfassers „Über den Gebrauch der Blasinstrumente für angehende Componisten" (Reichardts und Kunzens „Studien für Tonkünstler und Musikfreunde" [Mus. Wochenblatt], Berlin 1793, p. 78, 95, 155).

die Unterlagen, auf welche sich diese Ausführungen in der Hauptsache gründen dürften, so muß man freilich eine merkwürdige Inkongruenz zwischen Praxis und Theorie konstatieren. Nur Scheibe, dessen Ausführungen ja bereits in die letzten Jahre des vierten Dezenniums fallen (1737—1740), dürfte im allgemeinen recht behalten. Jedoch hat auch er, der sich zu einem Hymnus auf die Symphonien Hasses und Grauns versteigt, übersehen, daß, wie unsere weitere Betrachtung zur Evidenz ergeben wird, sich in mehr denn einer Symphonie Hasses und besonders Johann Gottlieb Grauns Hörner wie Trompeten von der bloßen Rolle des di rinforza emanzipieren, und daß in einigen Symphonien Joh. Gottl. Grauns sogar das Streben nach Individualisierung der Bläser deutlich erkennbar ist. Im allgemeinen allerdings decken sich Scheibes Ausführungen ganz mit dem Usus seiner Zeit. Die Meinungen der anderen von uns zitierten Gewährsmänner müssen freilich antiquiert erscheinen, wenn man den Fortschritt in der Instrumentierung kennt, den die Mannheimer Symphonien inaugurieren. Als Peter Schulz und Koch über diesen Gegenstand schrieben, waren Haydn und Mozart nicht mehr unbekannt. Merkwürdigerweise begegnet man noch demselben schiefen Urteil bei Gerber, welcher in der Vorrede seines neuen Lexikons (1812!) schreibt, bei Hasse „würden Flöten und Hörner, noch mehr aber Trompeten und Pauken, nur auf die bedeutendsten und feyerlichsten Situationen aufgespart", im Gegensatz zu den Tendenzen seiner Zeit, welche soweit ginge, in der Operette einen Streit zwischen Hannen und Liesen um Töffeln mit Trompeten- und Paukenschall zu illustrieren.[1] Gerbers Abneigung gegen die großen Orchester wird dann verständlich, wenn man weiß, daß dieser Bibliograph abseits von der praktischen Welt viele Jahre seines Lebens verbrachte; denn seine Zeit kannte schon große Orchester, sowie auch Massenaufführungen. Früher erwähnten wir bereits das von Christine von Schweden in Rom unter Leitung Corellis stattgefundene Konzert, in welchem 150 Instrumentisten mitwirkten. Der Président de Brosses[2] hörte 1740 in Rom ein geistliches Konzert, in welchem ca. 200 Instrumentisten tätig waren. Jedoch arbeitete man in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts mit einem Orchesterapparat, den rein quantitativ in unseren Tagen selbst ein Richard Strauß bisher noch nicht mobil gemacht hat. Hiller führte am 19. Mai 1786 in Berlin Händels *Messias* auf mit einem Orchester von 167 Musikern; das Orchester

---

[1] Vgl. auch C. F. Michaelis, Einige Bemerkungen über den Mißbrauch der Blasinstrumente in der neueren Musik. Allg. mus. Zeitung 1805, p. 97 ff.

[2] Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Par Charles de Brosses. Deux. édit. authentique. Paris 1858, II, p. 379. Der feinsinnige Reisende macht die zutreffende Bemerkung: „Dans l'exécution, l'effet ne me parut pas plus fort que s'il n'y en eût ne que cinquante; d'où je conjecture qu'un certain nombre de violons est suffisant pour donner à l'art tout l'ébranlement qu'il est capable d'en recevoir et que mille de plus ne l'augmenteraient pas."

setzte sich zusammen aus 38 ersten Violinen, 39 zweiten, 18 Bratschen, 23 Violoncellen, 15 Kontrabässen, 10 Fagotten, 12 Oboen, 12 Flöten, 8 Waldhörnern, 6 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Pauken.[1] Man dürfte geneigt sein, diese Besetzung anzuzweifeln; aber Hiller verzeichnet sie selbst, und am 3. Nov. 1786 folgte eine Aufführung des *Messias* in Leipzig, mit 127 Instrumentisten. Daß Hiller für solche Aufführungen die Bezeichnung „Musikfest" gebrauchte, ist freilich mehr als erwünscht.[2] Ferner sei an das Riesenorchester erinnert, das in Wien in der Gesellschaft der Musikfreunde im Oktober 1812 bei der Aufführung von Händels *Timotheus* in Kraft trat.

Kehren wir nach dieser kleinen Abschweifung zu Gerber zurück, dessen weitere Ausführungen sehr zutreffend und auch heute noch beherzigenswert sind,[3] der aber doch im springenden Punkte nicht das Rechte trifft. Wenn auch Hasses Partituren, wie Gerber angibt, oft nur drei oder vier Notenzeilen aufweisen, so beweist das doch keinesfalls, daß sich die Holzbläser zur Verstärkung nicht beteiligten; aus verschiedenen triftigen Gründen, die offen zutage liegen und auf welche hier des näheren einzugehen fruchtlose Sorgfalt wäre, ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß sowohl Hörner wie Holzbläser auch dann tätig waren, wenn sie die Partitur nicht verzeichnete. In Gegensatz zu Gerber stellt sich Arteaga (a. a. O., p. 27); von keinem andern Meister konnte man „die schwere Kunst, die Instrumente gut zu vereinigen, besser lernen, als von dem berühmten Hasse." Derselbe feinsinnige Musikfreund, der es lebhaft bedauert (a. a. O., p. 246), daß die Violinen und Bratschen, die Orgel, auch die Harfe, nicht genügend zur Verstärkung des Ausdrucks herangezogen würden, behauptet (a. a. O., p. 222), daß das Orchester vorzüglich unter den Händen eines Buranello, Hasse

---

[1] In Dresden hat Naumann im Jahre 1799 ein Oratorium seiner Komposition aufgeführt mit einem Apparat von 70 Singstimmen und 100 Instrumentisten. (Journal des Luxus und der Moden, Weimar 1799, p. 352 f., 456 ff., 639 ff.); vgl. die anonyme Gegenschrift: Beytrag zu den Annalen der Tonkunst in Dresden (s. l.) 1800.

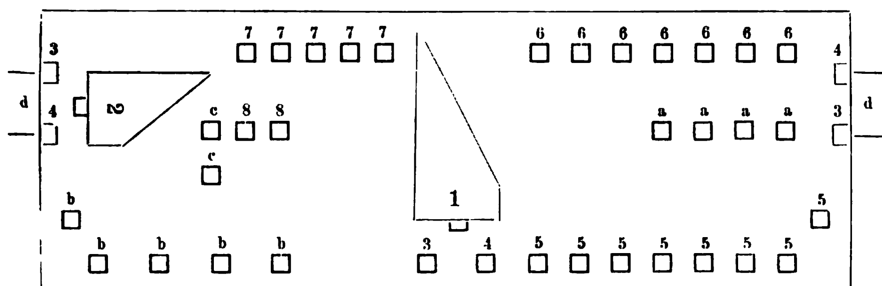
[2] Vgl. Karl Peiser, Johann Adam Hiller, Leipzig 1894, p. 65, 69, 74.

[3] „Welch' eine Verschiedenheit in der Anzahl der Mittel, um zu einem und demselben Zwecke zu gelangen. Soweit hat uns nun endlich die Virtuosität oder die Sucht zu glänzen, oder aber mit dem Komponisten zu reden, zu effektuieren, gebracht! Wie sollte Hasse die Hände zusammenschlagen, wenn ihm so eine Partitur vor Augen kommen könnte! Wie sollte er sich nebst seinem Orchester glücklich preisen, daß sie mit so wenigem Aufwande so große Dinge tun und dabey denselben und mehrern Dank verdienen konnten." An anderer Stelle (Allg. Literar. Anzeiger, Leipzig 1797, Nummer 82) klagt Gerber über die „Unmäßigkeit der Instrumentalbegleitung, welche von Wien aus seit Gluck auf unsere Theater gebracht und nun durch Mozart zur allgemeinen Mode geworden sind; sodaß unter einem Orchester von 36 Personen, wozu allein die Hälfte guter Bläser gehören, keine seiner Opern aufgeführt werden kann". Ferner meint Gerber, zur Ausführung einer Oper von Mozart oder Salieri erfordere es „vom ersten Violinisten bis zum Violonisten, vom ersten Flötenspieler bis zum zweiten Trompeter fast durchaus Virtuosen-Kräfte und überhaupt Herkulische Arbeit".

und Jomelli mehr Kraft und Leben bekam. „Diese wußten das Orchester zu gebrauchen, ohne auf Abwege zu geraten, denn sie waren der Meinung, die Instrumentalmusik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit des Kolorits für eine gut entworfene Zeichnung, oder der belebte Kontrast des Lichts und Schattens für die Figuren ist.“ Lampugnani soll nach Arteagas Aussage seine ganze Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand gerichtet haben. Etwas unverständlich wird freilich Arteagas weitere Ausführung, man habe seit Lampugnanis Zeiten die Anzahl der Violinen unmäßig vermehrt, den lärmendsten Instrumenten im Orchester einen Platz vergönnt. „Trommeln, Pauken, Fagotte, Waldhörner, alles hat man zusammengenommen, um Lärm zu machen.“

Rousseau gibt im Anhang seines Lexikons einen Orientierungsplan über die Aufstellung des Dresdner Orchesters; obwohl derselbe schon oft wiederabgedruckt worden ist, darf er in dieser Studie nicht fehlen:

Distribution de l'Orchestre de l'Opéra de Dresde, dirigé par le Sr Hasse.



Renvois des chiffres.

1. Clavecin du maître de Chapelle
2. Clavecin d'accompagnement
3. Violoncelles
4. Contre-basse
5. Premiers violons
6. Seconds Violons, ayans le dos tourné vers le théâtre
7. Haubois, de même
8. Flûtes, de même

a) Tailles, de même
b) Bassons
c) Cors de chasse
d) Vne Tribune de chaque côté pour les Tympalles et Trompettes.

Das Orchester, welches Hasse in Dresden leitete, besaß Weltruf. Quantz[1] rühmt die vom damaligen Konzertmeister Volumier eingeführte egale Art des Vortrags, welche unter der Anführung des nachmaligen Konzertmeisters Pisendel zu solcher Feinigkeit der Ausführung gebracht worden, „daß ich auf allen meinen künftigen Reisen kein besseres gehört habe.“ Das schmeichelhafteste Urteil fällt Rousseau in seinem Lexikon (Artikel orchestre). Was

[1] Marpurg, Beyträge I, p. 206 f.

die Anzahl und die Intelligenz der Musiker anbetrifft, so stellt er das Orchester Neapels als das erste hin, aber dasjenige, das am besten placiert ist und welches das vollkommenste Ensemble abgibt, ist seiner Meinung nach das Dresdner Orchester „„dirigé par l'illustre Hasse". Diese Nachrichten über die Dresdner Kapelle erhielt Rousseau von seinem Freunde Grimm, welcher sich 1753 und 1754 in Dresden aufhielt.[1]

Als Hasse 1731 zum ersten Mal nach Dresden kam, verfügte er (dem Hofkalender auf 1732 zufolge) über ein Orchester von 3 Flöten, 4 Oboen, 2 Hörner, 6 Geigen, 3 Bratschen, 4 Violoncelle, 2 Kontrabässe, 3 Fagotte und 2 Klavecins. Als er 1734 die Dresdener Stellung definitiv antrat, betrug die Zahl der Geigen 11, der Bratschen 4, der Violoncelle 5, der Fagotte 5. In den folgenden Jahren schwanken die Zahlen, aber das Orchester wird immer vergrößert. Auf den Maximalbestand anno 1756 kommen wir gleich zurück. Die Mitglieder des Orchesters um 1734 waren diese: Geiger: Johann Georg Piesendel (Konzertmeister), Carl Joseph Rhein, Simon le Gros, Joh. Fr. Lotti, Franc. Hund, Carl Matth. Lehneis, August Uhlich, Joseph Titerle, Franc. Bioto, Christ. Wilh. Taschenberg, Joh. Georg Fickler, Georg Zarth; Braccisten: Martin Golde, Joh. Chr. Reichel, Gottl. Morgenstern, Joh. Gottl. Krieger; Violoncellisten: Aug. Ant. Rossi, Giov. Mar. Fel. Picenetti, Robert du Houlondell père et fils, Arcangelo Califano; Kontrabassisten: Georg Fr. Kästner, Joh. Sam. Kayser; Flötisten: Peter Gabr. Buffardin, Joh. Joach. Quantz, Joh. Mart. Blochwitz; Oboisten: Johann Christian Richter, Carl Herrion, Martin Seyffert; Hornisten: Andreas Schindler, Johann Georg Knechtel; Klavecinisten: Christian Petzold, Johann Wolfgang Schmidt. Die oben im Bilde erkenntliche Placierung des Dresdner Orchesters[2] vom Jahre 1753/54 gibt gleichzeitig Aufschluß über die Stärke der Besetzung; das Orchester verfügt, außer den beiden Cembali, über 8 erste Violinen, 7 zweite Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncelle, 3 Kontrabässe, 5 Hoboen, 2 Flöten, 5 Fagotte, 2 Hörner und Trompeten und Pauken.[3] An dieser Besetzung ist das Verhältnis von Violoncellen zu Kontrabässen auffällig; eine solche unproportionale Verteilung entspricht im allgemeinen nicht dem Usus der Zeit.[4] Die ungleiche Ver-

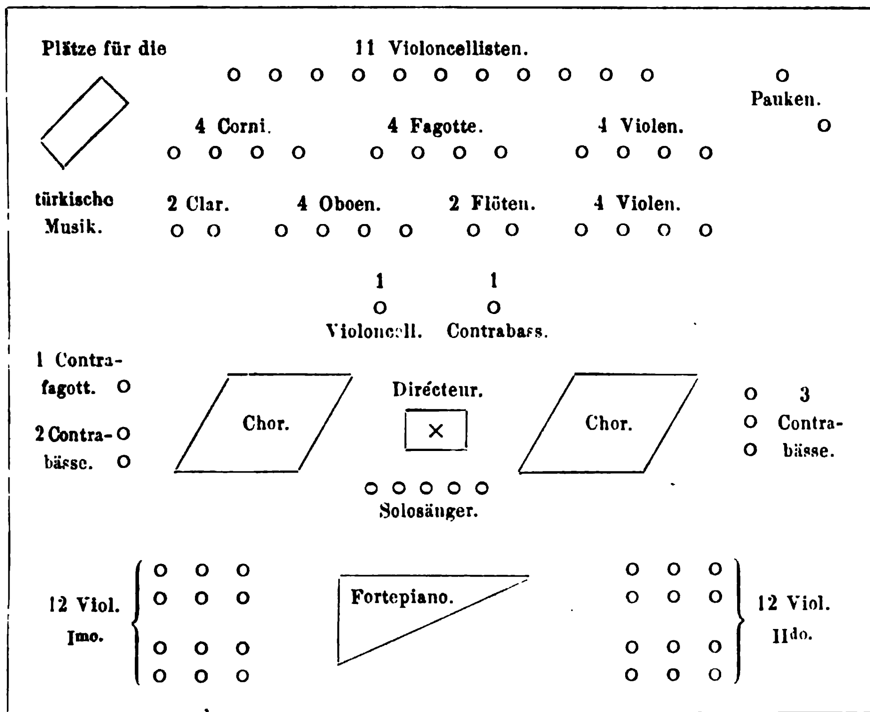
[1] Albert Jansen, Rousseau als Musiker. Berlin 1884, p. 290.

[2] Burney berichtet (Tagebuch II, p. 257), daß Rousseaus Angaben nach Hasses Aussage „pünktlich richtig wären, daß er (Hasse) glauben sollte, Rousseau wäre um die Zeit dort gewesen". Wie schon erwähnt, erhielt R. diese Angaben von Grimm.

[3] Vgl. Allg. mus. Zeitung 1877, col. 195.

[4] Vgl. Allg. mus. Zeitung 1809, col. 593. Einige Bemerkungen über das Violoncell. Als ein Usus Glucks wird in diesen Bemerkungen hingestellt, daß „zu *einem* Contrabass 2 Violoncelle gehören, ohne daß jedoch die Zahl der ersten vermindert werden dürfte — letzteres besonders, weil wir uns jetzt der hohen Blasinstrumente so häufig bedienen und die meistens melodiös behandelten Fagotte die Bläser nur selten unterstützen."

teilung,[1] welche Rousseaus Plan angibt, wird verbessert durch den Kapelletat von 1756, welchen Fürstenau mitteilt (II, 294); diesem zufolge waren im Dresdner Orchester 3 Violoncellisten, 1 Violgambist und 2 Kontrabässe. Auch sonst treffen Rousseaus Angaben nicht ganz genau zu; das Orchester von 1756, also Hasses Orchester, umfaßte 1 Konzertmeister, 17 Violinisten, 4 Braccisten, 3 Violoncellisten, 2 Kontrabassisten, 3 Flötisten, 6 Oboisten, 2 Waldhornisten, 6 Fagottisten, 1 Pantaleonisten (!), 1 Violgambisten, 1 Organisten.[2] Die Zusammensetzung des Dresdner Orchesters korrespondiert in der Hauptsache mit derjenigen, welche Kleefeld für die Hamburger Oper angibt;[3] ferner zeigt von obigem Situationsplan geringe Unterschiede der Plan des Orchesters der Leipziger großen Konzertgesellschaft aus den Jahren 1746—1748.[4]



„In der Oper rücken blos die Violinisten an die Stelle der Chorsänger und die Violoncellisten schließen das Ganze im Halbzirkel ab."

---

[1] Vgl. Allg. mus. Zeitung 1816, col. 693 ff und 709 ff. Gottfried Weber: Über Instrumentalbässe bei vollstimmigen Tonstücken.
[2] Vgl. auch Marpurg, Beyträge II, p. 475 ff.
[3] Sammelbände der IMG. I, p. 219 ff.
[4] Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte, Leipzig 1884, p. 6.

Aus den nächsten Dezennien des Jahrhunderts ist uns kein Situationsplan über irgend ein Orchester erhalten.[1] Anweisungen für die Aufstellung eines Orchesters und einen Orientierungsplan gibt J. S. Petri in der zweiten Ausgabe seiner „Anleitung zur praktischen Musik" (Leipzig 1782).[2] 1810 bringt die Allg. musikal. Zeitung (col. 729) einen Plan für die Placierung des Pariser Orchesters. Da derselbe den nun vollzogenen Umschwung in der Besetzung und Placierung zum Ausdruck bringt und bisher nirgends abgedruckt wurde, hat er auf Seite 271 Platz gefunden. Das *Pariser Orchester* von 1810 umfaßte diesem Plan zufolge 12 erste und 12 zweite Violinen, 8 Bratschen, 12 Violoncelle, 6 Kontrabässe, 2 Flöten, 4 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte, 1 Kontrafagott (!), 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Schlagzeug und Cembalo.[3] Die Allg. musikal. Zeitung hält es jedoch für richtiger, anstatt der 8 Bratschen deren zwölf zu verwenden. Prinzipiell nicht verschieden ist auch die Placierung des riesenhaften orchestralen und vokalen Apparats, der nach Kandler (in dessen Hasse-Biographie, Tavola II) in Wien am 29. September 1812 in Szene trat;[4] die Gesamtzahl der Mitwirkenden betrug 590; das Orchester umfaßte 60 erste und 60 zweite Violinen, 37 Bratschen, 33 Violoncelle, 21 Kontrabässe, je 12 Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte, 2 Kontrafagotte, 9 Posaunen, 12 Trompeten, 4 Pauken, 1 große Trommel; dazu sangen 280 Sänger. — Kehren wir zu den *Dresdner Verhältnissen* zurück. Die dortige Kapelle zählte im Jahre 1697 unter der Leitung des Kapellmeisters Joh. Ch. Schmidt 1 Konzertmeister, 2 Organisten, 1 Theorbisten, 5 Violinisten, 6 Oboisten, 3 Fagottisten, 3 Trompeter, 1 Pauker und noch weitere 6 Instrumentisten, deren Instrument nicht genannt ist. Diesem Orchester fehlen noch Hörner und Violoncelle. Im Jahre 1709 setzt sich das Orchester wie folgt zusammen: 4 Violinisten, 1 Haute-contre, 1 Taille, 2 Bratschisten, 4 Violoncellisten (!), 1 Kontrabassist, 2 Flötisten, 4 Oboisten, 2 Fagottisten und 2 Theorbisten. Somit kannte das Dresdner Orchester Violoncellisten erst seit 1709.[5] Am

---

[1] Über die Placierung des Orchesters in Coventgarden und im Drury-Lane Theater im Jahre 1791 vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, II, p. 87; über die Aufstellung von Chor und Orchester gelegentlich der *Commemoration of Handel in Westminster Abbey 1784* orientiert ein Kupferstich, welchen Thomas Busby dem 1. Bd. seiner Concert Room and orchestra anecdotes (London 1825) beigefügt hat und Eschenburg. Dr. K. Burneys Nachricht von G. F. Händels Lebensumständen. Berlin 1785, Anhang, p. 12ff. Fünfzehn solcher Situationspläne, zumeist den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zugehörig, finden sich bei F. S. Gassner, Dirigent und Ripienist. Karlsruhe 1844.

[2] Vgl. Junker, Einige d. vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters. Winterthur 1782, 12ff., u. Hiller, Nachricht v. d. Aufführ. d. Händelschen Messias ... Berl. 1786, p. 22, 28.

[3] Über die Stärke der Besetzung anno 1788 vgl. Bosslers Realzeitung 1788, col. 131ff.

[4] Nach C. F. Pohls Darstellung (Die Gesellschaft der Musikfreunde, Wien 1871, p. 4) fanden die Aufführungen am 29. November und 3. Dezember statt; der Chor zählte 280, das Orchester 299 Mitglieder; zur Aufführung kam Händels „Timotheus".

[5] Die 4 Cellisten von 1709 sind Agostino Antonio de Rossi, Daniel Hennig, Jean Baptiste Josi du Hulondel le fils und Jean Prache de Tilloy; vgl. M. f. M. 1887, p. 159.

10. Juni 1715 kam der Konzertmeister Jean Baptiste Volumier nach Cremona und bestellte daselbst zehn „Violons“ im Hause des Antonio Stradivari.[1] Endlich wurden 1711, durch ein Reskript vom 26. Februar, zwei Waldhornisten angestellt, Johann Adalbert Fischer und Franz Adam Samm. 1717 werden zwei Triangel angeschafft. Schließlich haben wir noch einen Orchesteretat de anno 1719 (Anfang August); diesem zufolge spielten im Dresdner Orchester der Pantaleonist (!) Hebenstreit, 2 Theorbisten, 7 Violinisten, 5 Bratschisten, 5 Violoncellisten, 5 Kontrabassisten, 2 Flötisten, 5 Oboisten, 2 Hornisten, 3 Fagottisten. Hasses Orchester verfügt somit noch nicht über Klarinetten; diese wurden erst 1787 mit den Brüdern Anton und Johann Stadler in Dresden eingeführt. Richtig ist Albert Mayer-Reinachs Angabe, im Dresdner Orchester sei keine Theorbe gewesen;[2] wenn Fürstenaus Etat von 1756 dieselbe nicht mit aufzählt, so haben wir deshalb Grund, anzunehmen, daß sie als veraltet eingegangen war, wenn auch 1697 ein Theorbist, 1709 und 1719 deren je zwei angestellt waren. Die auf den Tribünen (siehe Rousseaus Croquis unter d) placierten Trompeter und Pauker hatten nichts mit dem Orchester zu tun, d. h. sie waren nicht ordentliche Mitglieder des Opernorchesters, sondern Militärmusiker.[3] Fürstenau (II, 19) zitiert im Etat von 1697 auch drei Trompeter und einen Pauker. Diese scheinen ordentliche Mitglieder des Orchesters gewesen zu sein; denn Fürstenau fügt hinzu, daß außerdem noch 1 Oberhoftrompeter, 13 Hoftrompeter und 2 Pauker Besoldung aus der Hofkasse erhielten. 1736 waren 13 Hoftrompeter, 2 Pauker, 2 Trompeterscholaren und 1 Paukerscholar angestellt.[4]

Die Zusammensetzung und Placierung des Dresdner Orchesters war auch für Berlin vorbildlich.[5] Der *Berliner Kapelletat* von 1712[6] zählt noch auf:

---

[1] Laurent Grillet, Les ancêtres du violon et du violoncelle. Paris 1901. 2 Bde. II, p. 108. Grillet entnimmt diese wichtige Notiz einem Manuskripte vom Jahre 1720, welches von einem Freunde Stradivaris, dem Mönch Desiderio Arsi stammt (Cremona, Palazzo Ponzoni).

[2] Karl H. Graun als Opernkomponist. Sammelbände der IMG. I, p. 512.

[3] Vgl. Zelters Autobiographie (Ledebur, Tonkünstlerlexikon Berlins, p. 660): „Die Trompeten, 16 an der Zahl, waren in zwei Chören einander gegenüber in den obersten Ranglogen, dicht am Proscenium aufgestellt, auf jeder Seite 8 Trompeten und ein Paar Pauken. Erst ließen sie sich wechselweise durch Fanfaren und Aufzüge und zuletzt zusammen hören.“ Nachdem sich der König gesetzt hatte, „hörten die Trompeten auf, es war eine allgemeine erwartende Stille, das Ohr war von dem ehernen Schalle der kriegerischen Töne gereinigt: so fing die Sinfonie an, wozu selten oder niemals Pauken und Trompeten sein durften.“

[4] In dem Mitgliederverzeichnis des Dresdner Orchesters vom Jahre 1805, das die Allg. mus. Zeitung abdruckt (1805, p. 134 ff.) heißt es jedoch wiederum: „Trompeten und Pauken werden sowohl in der Kirche als auch im Theater mit den Hoftrompetern und Paukern besetzt.“

[5] Hasses Sitte, die Instrumente vor Beginn der Aufführung in einem Nebenraum stimmen zu lassen, wurde gleicherweise für Berlin vorbildlich.

[6] Louis Schneider, Geschichte der Kurfürstl. Brandenburg. und Kgl. preußischen Kapelle. Berlin 1852, p. 54.

6 erste Violinen, 5 zweite Violinen, 2 Bratschen, 5 Violoncelle, 2 erste Hautbois, 2 zweite Hautbois und 3 Bassons. Die Verwendung von 5 Violoncellen im Jahre 1712 ist merkwürdig; jedoch wird man wohl das Rechte treffen, wenn man unter diesen 5 Violoncellen deren nur 3 und hinzukommend 2 Kontrabässe versteht. Die Einführung der Violoncelle nahm wohl Berlin von Dresden herüber. Einen späteren Etat der Berliner Hofkapelle druckt Marpurg ab.[1] Das Orchester umfaßte 12 Violinen, 4 Bratschen, 1 Gambe, 4 Violoncelli, 2 Baßgeigen, 1 Theorbe, 4 Flöten, 3 Oboen, 4 Fagotte und 2 Hörner. Da dasselbe Verzeichnis Phil. Em. Bach und Nichelmann als Cembalisten aufführt, darf man wohl annehmen, daß im Berliner Orchester wie auch im Dresdner 2 Cembali vertreten waren.[2] Auch das Berliner Ensemble besaß guten Ruf. Quantz [3] rühmt das Orchester, „das schon im Jahre 1731—40 in Ruppin und Rheinsberg in einer Verfassung gestanden, die jeden Komponisten und Konzertisten reizen und ihm vollkommen Genüge leisten können." Reichardt indessen fand,[4] daß es im Berliner Orchester an einer „genugsamen Genauigkeit des Fortes und Pianos" durchaus fehlte, und als er selbst Kapellmeister wurde, begann er seine Tätigkeit damit, dem Orchester eine ganz andere Aufstellung zu geben; „er gewöhnte es an ein Crescendo- und Diminuendo-Spiel und ließ überhaupt die Musiker ordentlich „exercieren", wozu ihn ein Wort des Königs ermuntert hatte."

Es erübrigt sich noch, einige Worte über das Orchester zu sagen, dem Karl Heinrich Graun in *Braunschweig* vorstand; der Kapelletat [5] aus den Jahren 1731—35 zählt auf: 8 Violinisten, 5 Hauboisten, 3 Bassonisten,

---

[1] Beyträge I, p. 76; vgl. auch I, p. 503 und Ledeburs Tonkünstler-Lexikon Berlins. Das von Mayer-Reinach (Sammelbände der IMG. I, p. 511) mitgeteilte Verzeichnis der Berliner Hofkapellisten, das sich auf Marpurg stützt, ist so fehlerhaft, daß das richtige Verzeichnis hier abgedruckt werden muß. Kapellmeister: Karl Heinrich Graun. Cembalisten: Phil. E. Bach und Christoph Nichelmann. Geiger: Joh. Gottl. Graun (Konzertmeister), Franz und Joseph Benda, Balth. Chr. Fr. Bertram, Joseph Blume, Ivan Böhm, Georg Czarth, Joh. Gottl. Freudenberg, Johann Kaspar Grundke, Joh. Aug. Fr. Koch, Johann Gabriel Seyfarth und Johann Leonhard Hasse. Bratschisten: Joh. Samuel Engke, Caspar Franz, Georg Heinr. Gebhardt, Hans Jürgen Steffani. Gambist: Christ. Ludwig Hesse. Cellisten: Antonius Hock, Ignatius Mara, Christ. Fr. Schale, Joh. Georg Speer. Kontrabassisten: Johann Gottl. Janitsch, Johann Christ. Richter. Theorbist: Ernst Gottlieb Baron. Flötisten: Georg Wilh. Kodowsky, Johann Joseph Lindner, August Neuff, Fr. Wilh. Riedt. Oboisten: Karl August, Joach. Wilh. Döbbert, Fr. Wilh. Pauli. Fagottisten: Christ. Fr. Julius Dümmler, Samuel Kühlthau, Alex. Lange, Johann Chr. Marks. Hornisten: Joseph Ignat. Horzizky und Christian Mengis.

[2] Über die Stärke der Besetzung des Berliner Hofopernorchesters im Jahre 1791 vgl. Reichardt, Musikalische Monatsschrift, Berlin, Julius 1792, p. 19 und Chronik von Berlin oder Berlinische Merkwürdigkeiten. Berlin 1791, p. 257.

[3] Marpurg, Beyträge I, 249.

[4] Walther Pauli, Joh. Fr. Reichardt. Berlin 1903.

[5] Chrysander, Jahrbücher I, p. 284.

2 Violoncellisten, 2 Waldhornisten, 1 weiteren Violoncellisten, der aber zugleich Altist war, 1 Kontraviolonisten und „7 Trompeter so bei der Music“. Ob diese letztere Bezeichnung „so bei der Music“ erklärt, daß diese Trompeter ständige Mitglieder der Kapelle waren, läßt sich nicht sagen. Das Wesentliche ist jedenfalls, daß in der Braunschweiger Oper Trompeten und Pauken überhaupt zur Verwendung kamen. Bei Graun kommen sie in der Braunschweiger Zeit nur in der Oper *Scipio Africanus* vor. In Chrysanders Kapell-Etat fehlt die Gambe; früher war sie im Braunschweiger Orchester vorhanden; 1653 in einem Festspiel, „als Flora durch Merkur eingeführt wird“, spielt die Gambe auf, und auch in der Oper *Der beständige Orpheus* (1684) wird nach einer Musik von Violdigamben gesungen.[1] Zu Grauns Zeiten gehörte die Gambe schon in die historische Rumpelkammer.

In diesem Abschnitt unserer Darstellung, welcher den Orchesterverhältnissen gewidmet ist, gehen wir absichtlich über den Rahmen unserer eigentlichen Aufgabe hinaus; unsere Abschweifung ist durch den Mangel einer, die Resultate älterer wie neuester Forschung kritisch zusammenfassenden Darstellung hinlänglich motiviert.

Die Bestände des Dresdner und Berliner Orchesters korrespondieren in der Hauptsache mit denjenigen der übrigen Orchester Europas. Das *Hamburger Opernorchester*, über das wir jetzt eine ausgezeichnet orientierende Studie besitzen,[2] verfügte 1738 über 1 Cembalo, 8 Violinen, 3 Violen, 1 Viola d'amour, 1 Viola da gamba, 2 Violoncelli, 2 Violoni, 5 Flöten, 2 Piccoli, 2 Zuffoli, 1 Traversa bassa, 1 Quartflöte, 2 Cornetti, 4 Oboen, 2 Oboi d'amore, 1 Hautbois-Contre, 2 Chalumeaux, 5 Bassons, 4 Trompeten, 2 Trombe di Caccia, Tympani, 4 Hörner, Harfe, Theorbe, Trommel, Triangel und Cimbeln. Selbstverständlich trat dieser stattliche Apparat nie gleichzeitig in Aktion, aus Mangel an Personal. Das *Pariser Opernorchester* von 1713 umfaßte[3] 48 Mitglieder: 1 Batteur de mesure, 12 dessus de violon, 8 Basses, 2 Quintes, 2 Tailles, 3 Hautes-contres, 8 Hautbois Flûtes ou Bassons, 1 tymballier. Pougin[4] druckt dasselbe Règlement ab, geht aber nicht auf die originale Quelle zurück. Glücklicherweise haben wir noch ein Verzeichnis der Mitglieder der Chapelle-Musique von 1708;[5] unter diesen befinden sich 6 dessus de violon, 2 dessus de hautbois, 2 flûtes d'Allemagne, 3 parties d'accom-

---

[1] Chrysander, a. a. O. p. 173, 198.

[2] Wilhelm Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper. 1678—1738. Sammelbände der IMG. I, p. 219 ff.

[3] Louis Travenol et Jacques Durey de Noinville, Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique en France; Paris 1757, I, p. 121. (Règlement concernant l'opéra, donné à Versailles, le 11 janvier 1713.)

[4] Le Ménestrel, 1896, p. 45: „Privilège accordé, arrests rendus et réglement fait par Sa Majesté pour l'Académie royalle de musique pour l'année 1712—13. (Bibliothèque de l'Opéra.)

[5] L. Grillet, Les ancêtres du violon et du violoncelle. Paris 1901. II, p. 42, Anm. 2.

pagnement (haute-contre, taille, quinte), 3 basses de violon, 1 Teorbe (qui jouait aussi de la grosse basse de violon), 1 joueur de flûte, hautbois et basse de cromorne (alternativement), 1 gros basson, à la quarte à l'octave. Auf die Einführung von Violoncell und Kontrabaß kommen wir noch zurück. Die Anzahl der Instrumentisten in *Lullys Orchester* läßt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen.[1] Man wird jedoch auf Grund des oben abgedruckten Etats von 1713 annehmen können, daß Lullys Orchester über 40 Musiker verfügte, zumal La Vieuville de Freneuse die Zahl 50 und 60 angibt. Daß Lully Violoncelle kannte, werden wir noch nachweisen. Daß die Theorbe im Orchester vorhanden war, bezeugen Raguenet[2] und der Umstand, daß Henri Grénerin sein Lehrbuch über die Theorbe *(Livre de théorbe)* Lully widmete (Paris, s. a.). Im Jahre 1663 figuriert in der Liste der „Violons du Roi" Pierre Chabanzeau de la Barre als Theorbist.[3] Daß Lully Flöten, Hoboen und Fagotte kannte, bedarf keines besonderen Nachweises; zuweilen *(Bellérophon)* scheut er auch nicht Trompeten und Trommeln. Pougin (a. a. O.) behauptet auch, daß Lully Hörner verwendet habe, bleibt aber den erwünschten kontrollierbaren Nachweis schuldig.[4] Auf diese Spezialfrage kommen wir noch zurück. Die *Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien*[5] zählte 1721 72 Instrumentisten: 6 Organisten, 23 Violinisten, 1 Gambisten, 4 Violoncellisten, 3 Kontrabassisten, 1 Lautenisten, 2 Cornettisten, 4 Fagottisten, 5 Oboisten, 4 Posaunisten, 1 Jägerhornisten, 16 Trompeter und 2 Pauker. *Joh. Seb. Bachs Orchester* für die *Leipziger Thomaskirche* verfügte 1730[6] über 6 Violinen, 4 Bratschen, 2 Celli, 1 Kontrabaß, 1—2 Fagotte, 3 Trompeten, 2—3 Hautbois, 1 Pauke und im Bedürfnisfalle noch über 2 Flöten. Nach Angaben Richard Festers[7] war das *Bayreuther Orchester* in den Jahren 1740 ff. 27 Mann stark. Weniger verläßlich ist der Hinweis Festers[8] auf eine Abbildung des Bayreuther Orchesters, welche sich auf der Platte eines Tisches befindet, der in dem im Jahre 1742 aufgenommenen Inventar des Rheinsberger Schlosses aufgeführt wird.[9] Die *Leipziger „Große Konzertgesellschaft"* aus den Jahren 1746—1748 beschäftigte 5 erste Violinen, 5 zweite Violinen, 3 Bratschen, 2 Celli, 2 Kontrabässe, je 2 Flöten, Oboen

---

[1] A. Pougin, L'orchestre de Lully, Le Ménestrel, 1896, p. 44 ff.

[2] Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras.

[3] Grillet, a. a. O. II, p. 160.

[4] A. a. O., p. 44, 91; Riemann (Lexikon 1905, p. 586) nennt die Partitur zu Lullys *Princesse d'Elide* (1664) die erste, in der die Trompes de chasse (= cors) erscheinen.

[5] Köchel, Die Kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien von 1543—1817. Wien 1869; vgl. Fr. Förster, die Höfe und Cabinette Europas im 18. Jahrhundert. Potsdam 1836, II, p. 45.

[6] Spitta, Bach II, p. 75.

[7] Die Bayreuther Schwester Friedrich des Großen. Berlin 1902, p. 125.

[8] Hohenzollern-Jahrbuch 1902, p. 150.

[9] Das Bild stellt ein (vielleicht begleitendes) Orchester vor; man sieht 6 Violinisten (Bratschisten?), 1 Violoncellisten, 1 Kontrabassisten und 3 Fagottisten.

und Corni, 3 Fagotte und Cembalo. Pauken und Trompeten führt die Tabula musicorum nicht auf.[1] Das Pariser *Concert spirituel* vom Jahre 1751 umfaßte nach der Darstellung der oben zitierten Histoire du théâtre de l'Académie .... (I, 175)[2] 16 Violons, 6 Basses, 2 Contre-basses, 5 Bassons, 5 Flûtes et Hautbois. Michel Brenet[3] vervollständigt dieses Verzeichnis um 1 Trompete, 2 Hörner, Pauke und Orgel. Schon 1752 ist der Apparat verstärkt; er zählt nun 16 Violons, 12 Basses, 10 Hautbois, Flûtes et Bassons, 6 Quintes et 2 Timballes et Trompettes.[4] Hörner befinden sich im Concert spirituel schon seit 1748, Klarinetten seit 1755; wir kommen auf beides noch zurück. Die Personalliste der *Mannheimer Hofmusik* vom Jahre 1756[5] verzeichnet 10 erste und 10 zweite Violinisten, 4 Braccisten, 4 Violoncellisten, 2 Kontrabassisten, 2 Flöttraversisten, 2 Oboisten, 2 Fagottisten, 4 Waldhornisten, 2 Organisten, „anoch 12 Trompeter und 2 Pauker". *Händels Orchester* vom Jahre 1759[6] umfaßte 12 Violinen, 3 „Tenners", 3 Violoncelle, 2 Kontrabässe, 4 Oboen, 4 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. Schließlich umfaßte das Orchester, dem *Hiller* von 1763 an in *Leipzig* vorstand,[7] 8 erste und 8 zweite Violinen, 3 Violen, 2 Violoncelle, 2 Kontrabässe, je 2 Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner, sowie 1 Laute und Cembalo.[8]

In allen diesen Orchestern[9] fehlte die *Klarinette*. Hasse und die Brüder Graun haben noch keine Sonderparte für Klarinette geschrieben, jedoch verwendet Hasse in der Symphonie zu seinem Oratorium *La virtù appiè della Croce* (1737) den Vordermann der Klarinette, das von Denner zur Klarinette umgebaute *Chalumeau*, über welches Mattheson so bitter spottet. In seinen

---

[1] Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig. Leipzig 1884, p. 6.

[2] Vgl. Marpurg, Beyträge I, p. 181.

[3] Les concerts en France sous l'ancien régime, p. 243. Die Vervollständigung auf Grund des Almanach historique et chronologique de tous les spectacles. Paris 1752, p. 127; vgl. auch Les Spectacles de Paris ou Suite du Calendrier Historique....... Paris 1754, p. 6.

[4] Das von Gossec 1769 gegründete „Concert des Amateurs" (de l'hôtel Soubise) zählte „40 violons, 12 violoncelles, 8 contrebasses, flûtes, hautbois, clarinettes, trompettes, cors de chasse et bassons". (Fétis, Revue musicale, V, 221.)

[5] Marpurg, Beyträge II, p. 567.

[6] Rockstro, Life of Handel, p. 259.

[7] Vgl. Christ. Gottf. Thomas, Unpartheyische Kritik der vorzüglichsten seit drey Jahren allhier zu Leipzig aufgeführten ..... Concerte und Opern. Leipzig 1798, p. 18f.

[8] Gerber, Altes Lexikon I, col. 639.

[9] Über die Besetzung verschiedener anderer Orchester dieser Zeit orientieren Marpurgs Beyträge; wir stellen sie hier kurz zusammen: I, p. 85: Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen. I, p. 156: Kapelle des Prinzen und Markgrafen Carl. I, p. 447: Kapelle des polnischen Grafen von Branichi. Hofkapellen in verschiedenen Städten: I, p. 269: Gotha; I, p. 445: Breslau; III, p. 65: Württemberg; III, p. 77: Rudolstadt; III, p. 30: Zerbst; III, 183: Salzburg; III, p. 339: Schwerin. Ergänzendes Material bringt Bosslers Realzeitung; 1788, col. 52: Wallensteinsche Hofkapelle; 1789, col. 30: Anspacher Hofkapelle; 1789, col. 411: Herzogl. Württemberg. Capelle; weitere Übersichten finden sich in Forkels Almanach auf 1782, p. 123—179; auf 1783, p. 99—102.

Wiener Opern verwendet Hasse gelegentlich das englische Horn,[1] worauf schon Hiller hinweist.[2] Wie schon erwähnt, wurde die Klarinette ins Dresdner Orchester erst 1782 eingeführt.[3] Der Kapell-Etat des Wiener Hoforchesters verzeichnet erst 1790 zwei Klarinetten.[4] Das Instrumenteninventar des Stiftes Kremsmünster, aufgenommen im Jahre 1747,[5] zählt auch zwei buchsbaumerne Klarinetten auf, welche jetzt in Linz (Landesmuseum) aufbewahrt werden. Koch versichert in seinem Lexikon (1802), daß die Klarinette erst seit ungefähr 30 Jahren allgemein bekannt und gebraucht worden sei. Unzutreffend ist Stollbrocks Angabe,[6] Johann Georg Reutters Orchester von 1736 (in der Aufführung von *La Speranza assicurata*) sei bereits das sogenannte Haydnsche Orchester; die Annahme gründet sich darauf, daß neben den zwei Clarini zwei Trombe auf dem Plan erscheinen; wie eine Vergleichung der Stimmen ergibt, sind diese Clarini hohe Solotrompeten.[7] Die Priorität der Anwendung von Klarinetten nimmt Weckerlin[8] für Rameaus *Acante et Céphise* (18. November 1751) in Anspruch.[9] Dieser Aufstellung schließt sich Michel Brenet an, stützt sich[10] aber auf ein Zeugnis des Mercure de France,[11] demzufolge „on a extrêmement goûté dans la fête des chasseurs, les airs joués par des clarinettes". Hellouin[12] weist jedoch mit Recht darauf hin, daß das Wort „clarinettes" nur eine Übertragung von „clarini" sei, und daß die damalige Praxis die Bezeichnung „clarini" unterschiedslos für Klarinetten und Trompeten verwandt habe. Ein Einblick in Rameaus Partitur von *Acante et Céphise* zeigt, daß Rameau in dieser Ouvertüre den „Clarinettes" Tonfolgen vorschreibt von ausgesprochenem

---

1 Die Hofkapelle zu Schwedt beschäftigte 1779 „Englische oder Baßhörner"; die Beschreibung der Einrichtung dieser Kapelle hebt hervor, daß das „Fremde und Sonore" der englischen Hörner „dem Orchester nicht wenig Zierde und Mannigfaltigkeit" gäbe. (Johann Bernoulli, Sammlung kurzer Reisebeschreibungen. Jahrgang 1781. Berlin; II, p. 289 ff.)

2 Nachrichten 1769, Anhang p. 87.

3 Die Mitteilung der M. f. M. 1887, p. 159, die Klarinetten seien erst 1792 ins Dresdner Orchester eingeführt, ist irrtümlich.

4 Nikolai fand 1781 die Wiener „Militärmusik" so besetzt: 2 Schalmeien, 2 Klarinetten, 2 Waldhörner, eine Trompete, eine gewöhnliche und eine große Trommel. (Vgl. dessen Beschreibung einer Reise ..... im Jahre 1781. Berlin und Stettin 1784 ff. IV. Band, p. 558.

5 M. f. M. XX, Nr. 7.

6 Vierteljahrsschrift VIII, p. 297.

7 Vgl. Eichborn, Die Trompete alter und neuer Zeit. 1881.

8 Nouveau Musiciana, Paris 1890, p. 183.
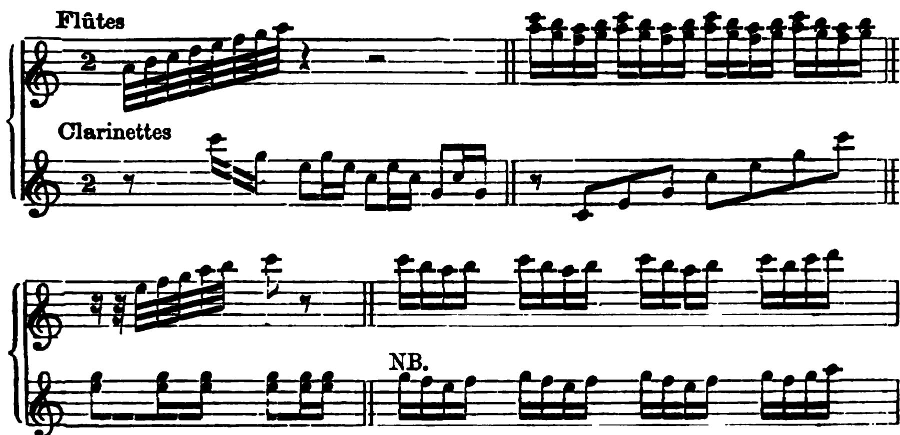
9 Adolphe Adam (Derniers souvenirs d'un musicien, Paris 1859, p. 181) behauptet sogar, Rameau habe Klarinetten bereits 1747 in der Oper „Le Temple de la Gloire" verwandt.

10 Les concerts en France ...... p. 224.

11 Décembre 1751, tome II, p. 178.

12 Gossec et la musique française. Paris 1903, p. 129.

Trompetencharakter. Daß Rameau in der Ouvertüre Trompeten unter „Clarinettes“ verstand, ergibt sich aber zur Evidenz, wenn man beispielsweise die Tonfiguren vergleicht, welche von Flöten und Klarinetten gefordert werden:



Wenn Rameau daneben auch den „Clarinettes“ Figuren vorschreibt (NB.), welche wegen der Schwierigkeit der Ausführung zu der Annahme verleiten können, eine moderne Klarinette sei hier in Anwendung gekommen, so haben wir auf Grund neuerer Forschungen[1] anzunehmen, daß die technische Ausführung solcher Figuren wegen der starken Verengung des Mundstücks der Trompete durchaus nicht auf unüberwindliche Schwierigkeiten stieß, wie einige Vertreter modernen Trompetenblasens immer wieder behaupten. Wir haben es somit als nachgewiesen zu betrachten, daß Rameau in der genannten Ouvertüre keine Denner-Klarinetten verwandte. Aber auch in den Airs und Tanzstücken (2. Akt, 6. Szene, Rigaudon; 3. Akt, [Schluß] Contredanse) ist keine einzige Partie zu konstatieren, welche infolge der ausdrücklichen Bezeichnung „Clarinettes“ eine auf den Charakter des Instruments zugeschnittene Wendung aufwiese. Der Raumersparnis halber verzichten wir auf Beibringung von Notenbeispielen. Jedoch läßt sich in diesem Falle jeder Rest des Zweifels beseitigen. Gossec, der das Verdienst hat, die Hörner und Klarinetten in der Pariser Oper eingeführt zu haben, gibt die entscheidende Auskunft. In seiner Notice sur l'introduction des cors, des clarinettes et des trombones dans les orchestres français, welche Fétis nach dem Autograph mitteilt,[2] sagt er ausdrücklich, daß er 1757 für das Debut der Sophie Arnould zwei Arien (nach Texten von Marmontel) komponiert und dabei Hörner und Klarinetten angewandt habe. Ferner teilt er mit, daß er im Jahre 1760 die Arie „Tristes apprêts“ aus

[1] Eichborn, Das alte Clarinblasen auf Trompeten. Leipzig 1894.
[2] Fétis, Revue musicale V, p. 217 ff.

Rameaus *Castor et Pollux* uminstrumentiert habe; zu Rameaus Accompagnement hatte er Hörner, Klarinetten und Fagotte hinzugefügt. Rameau wohnte der Aufführung bei und gestand, daß ihm die Klarinette unbekannt sei. Das Arrangement übte eine derartige Wirkung auf Rameau aus, „que ce grand homme, transporté de plaisir, vint se jeter au cou du jeune compositeur, l'assura de toute son estime, et avoua que ni lui ni ses prédécesseurs n'avaient connu l'usage et l'effet prodigieux de ces instrumens". Aus diesem Zeugnis geht unzweifelhaft hervor, daß Rameau in *Acante et Céphise* keine Klarinetten verwandte. Die erstmalige Anwendung von Klarinetten, im Konzert wohlverstanden, findet sich, wie wir Michel Brenet[1] verdanken, in einer Symphonie von Johann Stamitz, welche im Concert spirituel am 26. März 1755 „avec clarinets et cors de chasse" aufgeführt wurde; die Klarinettisten waren die deutschen Musiker Gaspard Proksch und Flieger, welche, wie Gossec ausdrücklich mitteilt,[2] der finanzielle Leiter der Konzerte, Monsieur de la Pouplinière auf Rat Johann Stamitz' hatte kommen lassen.[3] Bezüglich der Verwendung dieser Klarinetten müssen wir auf Grund von Kopien von in Druck ohne Klarinetten vorliegenden Symphonien annehmen, daß sie den Part der Oboen übernahmen oder mit diesen unisono geführt wurden. Wie Riemann versichert,[4] hat Johann Stamitz keine Sonderparte für Klarinetten geschrieben;[5] Marpurgs Verzeichnis der Mannheimer Hofmusik (siehe oben) vom Jahre 1756 kennt noch keine Klarinetten; Hiller (Nachrichten II, 167 f.) zitiert Klarinetten im Mannheimer Orchester erst im Jahre 1768. Schließlich zeigt Mozarts bekannter Notschrei[6] nach Klarinetten, daß sich die Klarinette im Mannheimer Orchester eine sichere Position erobert hatte. Köchel (18) verzeichnet bereits eine

---

[1] Les concerts en France ...., p. 225:. Auf p. 249 macht Brenet versehentlich die Angabe, die Klarinettisten hätten bereits in einer 1754 aufgeführten Symphonie mitgewirkt. Der Mercure de France (1754, octobre, p. 185) hingegen redet nur von einer „Symphonie nouvelle à cors de chasse et hautbois".

[2] Fétis, Revue musicale V, p. 219.

[3] Erst im Kapelletat von 1771 (Weckerlin, Nouveau Musiciana, Paris 1890, p. 130) werden zwei Klarinettisten als *ständige* Mitglieder der Kapelle aufgeführt. Sonderbarerweise wird 1773 nur *ein* Klarinettist erwähnt.

[4] Denkmäler der Tonkunst in Bayern III, 1. p. XVI.

[5] C. F. Pohl teilt mit, (Mozart und Haydn in London, II, p. 208), daß der von deutschen Eltern abstammende Komponist Charles Barbandt (Gerber, Altes Lexikon, nennt ihn einen englischen Komponisten) im kleinen Hay-market Theater in London von 1753—63 in Subskriptionskonzerten neben Oratorien auch Symphonien und Konzerte aufführte, „wobei die Verwendung der Klarinetten ausdrücklich erwähnt ist". Auch erinnert Pohl (II, p. 72) daran, daß der Londoner Bach Klarinetten schon in der am 19. Februar 1763 stattgefundenen Aufführung seiner Oper *Orione* ossia *Diana vendicata* (Pasquini?) verwandte.

[6] Er schreibt am 3. Dezember 1778 aus Mannheim: „Ach, wenn wir doch Clarinetten hätten. Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten einen herrlichen Effekt macht" (Nohl, Mozartbriefe, Salzburg 1885).

(ungedruckte) Symphonie Mozarts vom Jahre 1764,[1] die auch Klarinetten beschäftigt. Erst im Divertimento von 1771 (Köchel 113) kommt Mozart wieder auf die Klarinetten zurück. (Die Symphonien von 1765—1772 haben keine Klarinetten.) In der Oper wendet Mozart sie wohl erstmalig im Idomeneo (1781) an; hierin war ihm, wie wir gesehen haben, Gossec in Rameaus Monolog vorangegangen. 1773 wurde ferner Gossecs *Sabinus* in der Pariser Oper aufgeführt; der Komponist hatte Hörner und Klarinetten und zum erstenmal Posaunen verwendet. Auch in Deutschland wurde die Klarinette in der Oper allmählich eingeführt. Als Agricola in *L'amore di Psiche* (1767) Klarinetten gebraucht, merkt dies Hiller als eine Seltenheit an;[2] der Redakteur der „Wöchentlichen Nachrichten" gewöhnte sich allmählich an dieses Instrument und verwendete in der von ihm am 30. Mai 1788 geleiteten Breslauer Aufführung von Händels *Messias* vier Klarinetten. Haydn gebraucht Klarinetten erst im *König Lear.*[3]

Die *Gambe* ist in der Mehrzahl der Partituren Hasses und der Brüder Graun durch das *Violoncell* verdrängt worden; dieses letztere Instrument war 1709 in Dresden, 1711 in Berlin eingeführt worden; 1680 befand es sich schon in der Wiener Hofkapelle.[4] Bis in die neueste Zeit hinein glaubte man die erstmalige Verwendung des Violoncells im Pariser Hofoperorchester mit Batistin (Struck) und dem Jahre 1720 in Verbindung bringen zu müssen. Dieser Irrtum ist jedoch nur die Folge der Konfundierung der Begriffe Orchester-Baß und Soloinstrument für Virtuosenvortrag. Die Annahme Riemanns,[5] (die sich teilweise auf Muffat[6] stützt), Lully habe den untersten der fünf Parte der Orchestersuiten (Violone) mehrfach mit Violoncellen besetzt und der Kontrabaß habe zur Verstärkung in der Suboktave gedient, läßt sich auf Grund neuerer Arbeiten zu einer Behauptung weiterführen. Diese Studien sind die von A. Pougin über L'orchestre de Lully (Le Ménestrel 1896, pag. 44 f.) und die von Laurent Grillet über „Les ancêtres du violon et du violoncelle" (Paris 1901, 2 vol.). Diesen Arbeiten entnehmen wir, daß schon 1661 zum Regierungsantritt Louis XIV. die Musique de la Chapelle „basses de violon" aufweist. Zwei Jahre später, am 15. Juli 1663, wurden Claude Desmatins und 1669 Urbain Reffier als basse de violon in die „Grande

---

[1] Die im April 1765 von Dittersdorf engagierte Kapelle in Großwardein (34 Mitglieder) beschäftigte auch eine Klarinette.

[2] Nachrichten 1769, Anhang, p. 87: Bisher hat es — dieses durchdringende und kräftige Instrument — freylich nur gedient, den Klang der Querpfeife martialischer und den Lärm der Trommel erträglicher zu machen; vgl. dagegen Hillers „Fragmente aus Händels Messias". Leipzig (1787), p. 13f.

[3] L. Wendschuh, Über Jos. Haydns Opern. Rostock Diss. 1896, p. 112; vgl. Pohl, Haydn II, 13.

[4] Köchel, a. a. O. p. 24.

[5] Anfänge der Violoncellliteratur. Blätter für Haus- und Kirchenmusik 1903, p. 37f

[6] Siehe in der vorliegenden Darstellung p. 44, 2. Anmerkung.

Bande" aufgenommen.[1] Schließlich verpflichtete Lully 1676 (oder 1677) den Florentiner Cellisten Teobaldo di Gatti (Jean Théobald) für sein Orchester.[2] Dieser letztere Musiker, der 50 Jahre im Orchester verblieb und ein geschätzter Opernkomponist war, hatte zu Kollegen den erwähnten Batistin, ferner Jean Noël Marchand, La Ferté und Labbé. Aus dem Jahre 1706 haben wir ferner den schon früher von uns erwähnten Bericht Titon du Tillets über die koloristische Verwertung der Klangindividualität der Violoncelle in Marais' Oper *Alcyone* bei der Schilderung des Sturmes. Die Musique de la Chapelle zählt 1694 sechs „basses de violon". In dem oben zitierten Verzeichnis der Orchestermitglieder der „Académie royale de Musique" von 1713, das insgesamt 48 Mitglieder angibt, werden „8 basses" verzeichnet; wir dürfen annehmen, daß sich unter diesen acht Baßinstrumenten einige Violoncelle befanden. Hinsichtlich der Einführung des *Kontrabasses* teilt Pougin noch die Meinung, daß dieses Instrument erst 20 Jahre nach Lullys Tode durch Monteclair ins Orchester aufgenommen worden wäre. Das ist nicht recht wahrscheinlich. Die nichtdramatischen Orchester kennen das Instrument schon viel länger. Die Musique de la Chapelle hat bereits 1661 eine „grosse basse" (contrebasse de violon). In der Liste der „Violons du Roy" vom Jahre 1663 wird Pierre Chabanzeau de la Barre als Spieler der Theorbe oder „de la grande basse de violon" aufgeführt. Im Jahre 1692 wurden die Kontrabassisten Ravida und Gélineck angestellt. Endlich hat auch die Musique de la Chapelle 1708 (wie bereits 1694) noch eine Theorbe, „qui jouait aussi de la grosse basse de violon."[3] Wir haben es somit als nachgewiesen zu betrachten, daß Lullys Orchester schon Violoncelle umfaßte. In den Konzerten der Torelli, Corelli, Abaco, Händel findet sich keine Gambe, bei Bach existiert sie neben dem Violoncell. Bohns Bibliographie zitiert zwei Drucke von 1641 und 1660, in denen Violoncino verzeichnet ist.[4]

---

[1] Grillet, a. a. O. II, p. 38, 60.

[2] Über die Besetzung der Chapelle-musique im Jahre 1694 vgl. A. Rouxel, Guillaume Minoret, Paris 1879, p. 34.

[3] In der Oper erhöhte Monsigny 1766 in der Aufführung seiner „Aline, reine de Golconde" die Zahl der Kontrabässe auf zwei. Es war bisher nur *ein* Instrument dieser Gattung vertreten, „qui, dans un temps plus éloigné, n'était même mise en usage que le vendredi, grand jour d'Opéra". Zur Aufführung von Philidors „Ernelinde" wurde die Anzahl der Bässe auf drei erhöht. Philidor bezahlte die Kosten für den dritten. Das von Gossec 1769 gegründete Concert des Amateurs umfaßte 8 Kontrabässe. Schließlich wurden in der Oper in Gossecs „Sabinus" 6 Kontrabässe beschäftigt (vgl. Fétis, Revue musicale V, p. 221). Rousseau rügt in seinem Lexicon (1767, im Artikel orchestre), daß im Opernorchester „pas assez de Contrabasses et trop de Violoncelles" sind, „dont les Sons traînés à leur manière étouffent la Mélodie et assomment le spectateur".

[4] p. 134. Sonate a 1, 2, 3 per il Violino e Cornetto Fagotto Violoncino o simile altro istromento del Giov. Batt. Fontana. Venezia 1641, p. 138. Canto Messa a 5 e Salm. a 3 e 5 con tre stromenti di Domenico Freschi. (Stromenti Viol I, II, Violoncino.) Venezia 1660. Beide Werke in der Breslauer Stadtbibliothek.

In Arrestis Sonaten a 2 e 3 voci vom Jahre 1665 taucht schon der Name „Violoncell" auf.[1]

Riemann (a. a. O.) erinnert an ein Concertino für zwei Violinen und Violoncello in Stradellas Oratorium *S. Giovanni Battista* vom Jahre 1676. Ein Solostück für Violoncello, Trattenimento, schrieb Domenico Galli 1691.[2] Solistisch verwertet wird das Violoncell in Keisers *Adonis* 1697,[3] in einem 1702 in Heidelberg[4] aufgeführten Festspiel *I pregi della Rosa*, in Bononcinis *La Presa di Tebe* (Wien 1703) und desselben *Arminio* (Wien 1706). In Bologna gibt 1701 Gius. Jacchini Cellokonzerte (op. 4) heraus.[5] In Rom macht 1713 Francischello als Solo-Violoncellist Aufsehen, Ant. Vandini 1723 in Prag und 1739 spielt Bertault im Concert spirituel in Paris ein Cellokonzert eigner Komposition. Die klangliche Individualität des Violoncells ausgenutzt zu haben, steht auf dem künstlerischen Konto Händels[6] und Boccherinis. Hasse und Karl Heinrich Graun verwenden innerhalb der Oper das Violoncell solistisch, ohne jedoch dem Instrument jenen Klangzauber zu entlocken, der den Komponisten des folgenden Jahrhunderts ganz geläufig ist.

Hörner waren erstmalig 1711 ins Dresdner Orchester aufgenommen worden. Das ist verhältnismäßig früh, wird aber erklärlich, wenn man die Beziehungen des Dresdener Hofes zu dem böhmischen Grafen Anton von Spork kennt, welcher das Pariser Horn nach Böhmen importierte (vgl. Gerber, A. L. II, 546 und N. L. II, 242). Lully und Rameau verwenden zuerst die „Trompe (Trompette) de chasse". Scarlatti und Lotti popularisieren das Horn in ihren Opern, die älteren Wiener Komponisten schließen sich an (die beiden Bononcini, Caldara, Conti, Fux), ihnen folgen Keiser und Händel.[7] Hasse, aus Scarlattis Schule hervorgegangen, verwendet Corni bereits in der ältesten uns erhaltenen Oper *Tigrane*, 1723; Karl Heinrich Graun hingegen macht in den Braunschweiger Opern wenig Gebrauch von diesem Instrument. In Paris erregte die Verwendung von Waldhörnern im Symphonieorchester Aufsehen; zwar war daselbst schon 1728 ein „Concerto de trompettes, hautbois, cors de chasse et timballes, avec les choeurs de toute la symphonie" von Giov. Guido Antonio aufgeführt worden; aber diese „cors de chasse"

---

[1] Breslau, Stadtbibliothek.

[2] Modena, Bibl. Estense, (M. f. M. XVI, Nr. 3).

[3] Kleefeld, Sammelbände der IMG. I, p. 219 ff.

[4] Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Leipzig 1898, p. 65.

[5] Schering, Geschichte des Instrumental-Konzerts. Leipzig 1903, p. 79.

[6] Volbach, Praxis der Händelaufführung. Charlottenburg 1899.

[7] Lipowsky (Lexikon, p. 26) setzt die Verwendung von Waldhörnern in Opernsymphonien erst ins Jahr 1730; auch ist seine weitere Behauptung, die Sordinen bei Hörnern seien erst 1783 durch Ignaz und Anton Böck eingeführt worden, irrig; Sordinen verwendete schon Anton Joseph Hampel, der von 1737 an in der Dresdner Kapelle angestellt war (vgl. Fürstenau II, p. 227).

dürften noch die alten „trompettes de chasse“ gewesen sein, denn erst seit 1748 wird seitens des „Mercure de France“ mit besonderem Nachdruck der Mitwirkung der „cors de chasse allemands“ regelmäßig Erwähnung getan. Die deutschen Instrumentisten, die, wie schon erwähnt, auf Stamitz' Rat La Pouplinière angestellt hatte, spielten erstmalig im Dezember 1748.[1] Von diesem Zeitpunkte an wird der Gebrauch allgemein; es folgen Symphonien mit „cors de chasse allemands“ von Rousseau, Blainville, Martin, Caraffe, Miroglio, Palma, Romano, Jommelli, Touchemolin, Chrétien, Desormeaux, Geminiani, Hasse, Graun und anderen. Am 12. April 1751 wird zum erstenmal eine Symphonie von Stamitz aufgeführt, „à tymballes, trompettes, cors de chasse“. Ihr folgen noch viele Symphonien desselben Komponisten, sowie solche der übrigen Mannheimer und des Londoner Bach. Nicht zuletzt schließt sich Gossec an, der auch die Hörner in der Oper 1757 heimisch macht, bei Gelegenheit des Debuts der Sophie Arnould, wie bereits erwähnt worden ist; 1759 und 1760 führen dann Philidor und Monsigny die Hörner in der Opéra Comique ein, Philidor mit *Blaise le Savetier*, Monsigny mit *Le maître en droit* und *On ne s'avise jamais de tout.*

Den *Basso continuo* haben auch Hasse und die Brüder Graun nicht aus der Welt geschafft; die Symphonien mit bezifferten Bässen überwiegen; jedoch hat Johann Gottlieb Graun durch die Vollstimmigkeit seines Satzes an der Antiquierung des Generalbasses mit geholfen. Die Mannheimer Symphonien, deren Drucke zwar sämtlich bezifferte Bässe aufweisen, sind so volltönend, daß es scheint, als sei der Generalbaß mehr des vom Cembalo aus als „Leader“ fungierenden Kapellmeisters wegen dagewesen und nicht des Werkes wegen. Die in den Londoner und Pariser Drucken enthaltene Bezifferung scheint nur auf Wunsch der Verleger hinzugefügt worden zu sein; denn nach Riemanns Angaben sind die Bezifferungen so liederlich ausgeführt, daß man zu der Annahme gedrängt wird, daß sie von Handlangern und nicht von Komponisten besorgt wurden. Fux verlangt in einer Ouvertüre neben Streichern und den beiden Holzbläsern ausdrücklich Cembalo. Weil die Bezifferung fehlt, führt Guido Adler aus,[2] könnte man annehmen, daß die Continuostimme eine Dirigierstimme gewesen sei, oder daß sonst überall der Basso continuo in diesen Stücken von anderen Begleitinstrumenten auszuführen sei. „Wenngleich viele Stücke im Klang und der Harmonie auch ohne Ausführung des Basso continuo vollauf gesättigt erscheinen, dürfte auch da nicht auf die Begleitung solcher Füllstimmen verzichtet worden sein.“ Diese Auslassung deckt sich mit den Anforderungen der Komponisten und

---

[1] Mercure de France, Concert spirituel, 1748, 24. Dezember, „Deux nouveaux cors de chasse ont sonné une suite de symphonies de M. Guignon.“

[2] Denkmäler der Tonkunst in Österreich 9. Jahrg., 2. Halbbd. Wien 1902. (Fux, Mehrfach besetzte [rectius *mehrstimmige*] Instrumentalwerke.)

Theoretiker: Quantz sagt:[1] „Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyen kleine oder große, mit dabey." Phil. E. Bach[2] ist noch deutlicher: „Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen. Auch bei den stärksten Musiken, in Opern, so gar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben sollte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt. Hört man in der Höhe zu, so kann man jeden Ton desselben deutlich vernehmen (sic!). Ich spreche aus der Erfahrung und jedermann kann es versuchen." In Kirchenmusiken, führt Bach weiter aus, bei Fugen und starken Chören, sei die Orgel „der Bindung wegen" unentbehrlich. „Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung." „Sobald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey seyn. Dieses letztere Instrument ist außerdem beim Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich. Das Fortepiano und das Clavichord unterstützen am besten eine Ausführung, wo die größten Feinigkeiten des Geschmacks vorkommen." Was Quantz für das Theater verlangt, zwei Clavizymbel nebst Violoncellen und Kontrabässen, korrespondiert vollkommen mit dem Orchesterapparat, der in Dresden zur Verfügung stand.[3] „Eine vollstimmige und mit vielen Instrumenten begleitete Musik, die entweder in einem Saale oder sonst an einem großen Orte, wo kein Theater ist, aufgeführt wird, erfordert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement." Wenn bei Hasse das Akkompagnement aussetzen soll, so wird dies vom Komponisten ausdrücklich vermerkt. So findet sich z. B. im Oratorium *La morte di Cristo*[4] eine Arie der Maria „Schernito dispreza", bei welcher der Komponist „senza fagotti senza organo"

---

[1] Versuch, p. 185.

[2] Versuch II, p. 1.

[3] Schon Reichardt scheint sich bemüht zu haben, das Cembalo aus dem Orchester zu verdrängen. Kirnberger schreibt am 4. November 1779 an Forkel: „Reichardt, Marpurg und etliche solch Gesindel haben oder wollen ein Concert errichten, um den a la modischen Geschmack durchzusetzen und der besten gewesenen Componisten Arbeit darinnen suchen lächerlich zu machen. *Den Flügel zum Accompagnement* wollen Sie (sic!) ganz verdrängen, und nach Art der Bergleute oder Wirtshäuser-Musikanten einführen" (Allg. mus. Zeitung 1871, col. 529 ff.); vgl. dazu J. C. F. Rellstab, Über die Bemerkungen eines Reisenden; Berlin (o. J. 1789), p. 38: „Seit (Phil. E.) Bachs Buchs (Versuch . , . .) hat sich nun unser Harmoniesystem gewaltig geändert (?); wir haben den Flügel mit Recht von unsrer jetzigen Musik verwiesen, denn es würde unausstehlich seyn, auf einem monotonischen Instrumente nun noch monotonische Cacophonie zu hören. Wir brauchen ihn nur noch bei Singmusiken zuweilen. und dabey ist das Accompagnement jetzt nicht mehr Wissenschaft des Clavierspielers, sondern nur Hülfe des schwachen Sängers und bedarf man dazu weiter nichts als nur die Singstimmen fleißig zu begleiten, in der Art wie dem Sänger am meisten geholfen wird."

[4] München, Hof- u. Staatsbibliothek.

vorschreibt. Wir haben deshalb anzunehmen, daß bei Hasse und den beiden Graun stets ein akkompagnierendes Instrument beschäftigt war, obwohl es in vielen Fällen, zumal bei Johann Gottlieb Graun, überflüssig ist. Man folgte aber einem Usus der Zeit. Zu welchem Zeitpunkt das Cembalo aus dem Dresdner und Berliner Orchester verschwindet, wann überhaupt der Umschwung in der Orchesterbesetzung einsetzt, kann hier nicht untersucht werden. Nur soviel sei angedeutet, daß im Dresdener Kapelletat von 1805 neben den drei Kapellmeistern Akkompagnisten nicht ausdrücklich aufgeführt sind;[1] im Kopenhagener Orchester derselben Zeit sind noch die Brüder Zink als Cembalisten angestellt.[2] Das stattliche Pariser Orchester von 1810 hat noch ein Fortepiano[3] und selbst ein solches Riesenorchester wie das, welches in Wien 1812 in Kraft trat (vgl. S. 272) beschäftigte ganz überflüssigerweise noch einen Cembalisten.

2. *Die Instrumentation.* Im allgemeinen können wir bei Hasse und Karl Heinrich Graun dieselbe Neutralität der orchestralen Farbengebung beobachten, welche die Bach-Händel-Epoche charakterisiert. Das leitende Princip ihres symphonischen Stils ist das der Differenzierung der Klangfarbe; ihre Instrumentation entspricht der Registrierung der Orgel. Die individuelle Klangfarbe der einzelnen Holzbläser tritt nicht in den Vordergrund und bezweckt also keine Erweckung bestimmter Associationen. Die Blasinstrumente überhaupt werden, abgesehen von den Trioepisoden, nur di ripieno angeordnet. Somit beschränkt sich die musikalische Zeichnung in der Hauptsache auf Licht- und Schattengebung, und das Kolorit ist mehr ein selbstverständliches Ergebnis als angestrebter Zweck. Blechbläser treten hauptsächlich nur harmoniefüllend auf und übernehmen nur soweit Führung am Thematischen, als es die beschränkte Skala ihrer Naturtöne gestattet;[4] gelegentlich nehmen Hörner, Trompeten und Pauken den Hauptrhythmus des Themas auf. Obligate Holzbläser betätigen sich nicht für einzelne Takte oder gar Motive, sondern nur für die Dauer eines ganzen Satzes; die Mehrzahl der (langsamen) Mittelsätze beschäftigt ein Paar obligat geführter Flöten, Oboen oder Fagotte.

Das Prinzip der Ausbeutung der Sonderwirkung der Klangfarben läuft weit zurück. Monteverde verwendet im *Orfeo* das neue Prinzip mit bewußter Tendenz; seine Nachfolger beschränken sich wieder mehr auf die Streichinstrumente. Erst Rameau und Gluck greifen das neue Element wieder auf; dann geht der historische Weg über Grétry, Méhul, Weber, Lesueur, Simon Mayr, Ant. Pacini zu Berlioz und Mercadante. Die Mann-

---

1 Allg. musik. Zeitung 1805, col. 134.
2 Ibid. col. 573.
3 Ibid. 1810, col. 729.
4 Vgl. Riemann, Katechismus der Orchestrierung. Leipzig 1902.

heimer kamen auf anderem Wege zur Beachtung des Ausdruckswertes, der gewissen Klangfarben eignet. Man kann ihnen, wie Riemann ausführt, eine stärkere Individualisierung der Bläser nicht nachrühmen; aber die Mannheimer gingen insofern von der älteren Praxis einer der Orgelregistrierung analogen Instrumentierung ab, als sie die Unisonoführung der Holzbläser und Violinen für das Tutti aufgaben und es vorzogen, den Bläsern lange Haltetöne und vereinzelt kleine selbständige Motive zu geben. Da sie nun ausgiebigen Gebrauch vom Crescendo und Diminuendo machten und diese dynamische Schattierung auch für lang auszuhaltende Töne der Bläser verwendeten, gelangten sie sekundär zu einem neuen kräftigen Orchesterklang von intensiver Plastik; hinzu kam noch bei den Streichinstrumenten die Erfindung im Geiste des Instruments und die Subjektivität ihres Empfindens überhaupt. Auf diese Weise war ein neues instrumentales Kolorit gewonnen. Jedoch war dieser Wechsel in den Ausdrucksnüancen nicht das Resultat theoretischen Raisonnements, sondern er ergab sich beiläufig. Das Hauptmerk wurde auf die melodische Zeichnung gerichtet, und das Weiterwachsen der musikalischen Ideen setzte nicht aus; ein Spiel mit Höhen- und Tiefenwirkungen fehlte noch gänzlich. Bescheidene Anfänge, die Konstanz der Instrumentierung zu unterbrechen, zeigten sich in den Trioepisoden der französischen Ouvertüre, welche in der Regel Bläsern zugeteilt sind. Obwohl gerade in diesen fugiert gearbeiteten Sätzen die Trioepisoden längere Strecken gleicher Farbe durch einen Kontrast wirkungsvoll ablösen, — wobei die Wahl eines neuen selbständigen Motivs mithilft — und obwohl dieser Farbenwechsel mit bewußtem künstlerischem Willen durchgeführt ist, so bleibt doch im allgemeinen die instrumentale Gewandung bezüglich der Klangfarbe abstrakt. Die Konzeption musikalischer Ideen im Geiste der Instrumente ist deutlich erkennbar angestrebt; jedoch sind die formgebenden Prinzipien in erster Linie maßgebend und die elementaren Faktoren des musikalischen Eindrucks lediglich akzessorisch. Als die Gefolgschaft der Mannheimer das Orchester vergrößerte, die Klarinette — wenn auch nicht regelmäßig — als vollwertigen Repräsentanten aufnahm und gegen die usuelle Massenbesetzung der Holzbläser Front machte, [1] war mit dieser äußerlichen Umgestaltung des orchestralen Apparats auch eine neue Bahn für die Instrumentation gewonnen. Bis zur Herausbildung der drei Gruppen:

[1] Nach Weckerlin (Nouveau Musiciana, Paris 1890, p. 130) hatte das Pariser Orchester von 1771 neben 2 Hörnern und 2 Klarinetten 9 Fagotte. Gossec beklagt sich in einem „Mémoire sur l'administration de l'Opéra, sur les moyens d'en corriger les abus et d'en perfectionner l'ensemble", welches Hellouin mitteilt (Gossec, Paris 1903, p. 75), daß die Académie royale de musique zuviel Fagotte beschäftigt, welche „absorbent la rondeur et la gravité des basses". Denselben Vorwurf mit Bezug auf die Violine macht Gossec den Hautbois; auf die Massenbesetzung der Bläser zielt auch noch das bei Reichardt und Kunzen (Musikal. Wochenblatt, Berlin 1793, p. 150) abgedruckte Spottgedicht.

Streicher, Holzbläser, Blechbläser und Pauken, deren Zusammenschluß das sogenannte klassische Orchester repräsentiert, das Orchester der Wiener Klassiker in ihrer besten Zeit, war nur ein kurzer Weg. Anschließend ist hier mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß in der Entwicklungsgeschichte des Orchesterapparates ein Musiker mit seltener Einmütigkeit von den Historikern übersehen wird. Das ist Gluck. Seine taurische Iphigenie von 1779 hat Beethovens großes Orchester: 8 Holzbläser (a 2), 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken. Obwohl Gluck — wir kommen noch darauf zurück — Trompeten und Pauken nicht sonderlich liebte, verwendet er sie doch, und deshalb gehört sein Orchester in die Kategorie des „klassischen" Orchesters, wiewohl er selbst nicht zu den Wiener Klassikern zu rechnen ist.[1]

Die musikalische Presse des 18. Jahrhunderts spendet der Instrumentation Hasses großes Lob. Wir erwähnten von musikalischen Schriftstellern, welche Hasses Instrumentation rühmlich hervorheben, bereits Gerber und Arteaga. Hiller[2] rühmt, daß es bei Hasse nichts Überladenes gibt; „nichts was das Ohr blos füllt und betäubt, nichts was den Sänger unzusammenhängend, kalt und nachlässig macht, wenn ihm alle Augenblicke bald ein Paar Waldhörner, bald ein Paar Oboe, oder eine Gaukeley der Violinen in die Quere kommt, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu zerstreuen und sein Gefühl zu töten." Nach Sulzer[3] freilich übertraf Rinaldo da Capua in der Instrumentation Hasse und Graun; jedoch zeigen die vierstimmigen Symphonien dieses Meisters, wie wir schon früher erwähnten, nichts, was sie über die durchschnittliche Mitte erheben könnte. Nach Schletterer[4] soll Pergolese in der Aufführung seiner ersten Oper *La Sallustia* (Neapel 1731) das Orchester durch „nicht gebräuchliche" Instrumente bereichert haben; ohne weiteres ist nicht zu sehen, welche Instrumente dies gewesen sein sollen; dem neapolitanischen Orchester dieser Zeit fehlten die Klarinetten und die Posaunen, vielleicht auch Trompeten; diese Instrumente aber fordert Pergolese nicht! Interessant ist die Beobachtung, wie weit die Ansichten der damaligen Kritik über die Technik der Instrumentation auseinandergehen. Während der eine Referent[5] einen Komponisten R. in Cassel einen Menschen nennt, der aus der Schule gelaufen ist und nur soviel gelernt hat, als man von einem Schulmeister oder Organisten auf dem Lande fordern könne, und zwar deshalb so nennt, weil seine Oboen und Flöten beständig mit den Violinen im Einklang blasen und weil seine Hörner größtenteils

---

[1] Vgl. Max Arend, Glucks Orchester vorklassisch? Mus. Wochenblatt, XXXV, p. 702.

[2] Im Vorwort seiner Ausgabe von Hasses „Pilgrimme auf Golgatha" (Leipzig, Schwickert 1784), auch im Vorwort seiner Sammlung „Meisterstücke des italienischen Gesanges", Leipzig, Joh. Friedr. Junius 1791).

[3] Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. III, p. 593.

[4] Waldersees Vorträge II, p. 148.

[5] Cramer, Magazin II, p. 19.

mit den Bässen geführt sind, so spottet ein andrer Referent [1] in der Besprechung einer „trefflichen“ Symphonie von Karl Stamitz über ein Duettensolo der Oboen: „Zum Erbarmen wars, wie die armen Oboen, gleich einem furchtsamen Mäuschen bey schwerem Donnerwetter, gegen das heftige Getöse der vielen lärmenden Instrumente abstachen.“ Derselbe Referent ist der Ansicht, daß sich Pauken und Trompeten besser vor ein Kavallerieregiment schicken, als hinter den Flügel. An andrer Stelle führt ein Anonymus aus, daß bisweilen auch die tonärmeren Instrumente sich hervortun wollen. „Aber ihre Töne, wenn sie auch noch so zierlich herausgebracht werden, sind wegen Mangel an Mannigfaltigkeit eines allzu geringen Maßes von Inhalt und Ausdruck fähig. Sie sind unter den übrigen Instrumenten, wie die kleinen Kinder unter den Menschen; ihr unschuldiges Lallen ist zwar unbedeutend, wird aber mit Vergnügen gehört und oft um destomehr bewundert, je weniger man von ihnen erwarten konnte.“ Was soll man nun sagen, wenn in einer Besprechung von drei Symphonien Vanhalls, als „neu und sehr gefallend“ erwähnt wird, daß Violine und Flöte mit Soli bedacht sind. Diese sich so schroff gegenüberstehenden Auslassungen der Fachpresse sind nur ein Spiegelbild der erst allmählich in der Praxis umgreifenden neuen Tendenzen. Auffällig freilich ist, daß selbst ein so fortschrittlich gesinnter Musiker wie Koch noch 1802 in seinem Lexikon, also zu einer Zeit, in der die Individualisierung der Bläser bei Haydn und Mozart schon fait accompli war, die den Bläsern zufallende Rolle der Verstärkung der Violinen als das Normale erachtet. Kochs Auslassung bezeugt nur, daß seine Zeit die elementaren Faktoren des musikalischen Eindrucks den formgebenden Prinzipien unterordnete. Etwas Ähnliches finden wir bei Grétry. Sein Biograph Michel Brenet betont,[2] daß sich Grétry hinsichtlich der Verstärkung des Orchesters durch Klarinetten, Trompeten und Pauken nur dem Usus der Académie de Musique unterwarf.

Bei Hasse und Karl Heinrich Graun ist das Streichquartett der Grundstock des Orchesters, der Repräsentant der thematischen Zeichnung; die Holzbläser verstärken, ohne die Klangfarbe wesentlich zu modifizieren, und die Hörner füllen. „Dieser Sparsamkeit, die freilich damals wohl an Kargheit grenzte, ist mit der reine Effekt der ehemaligen Graunschen und Hasseschen Opern zuzuschreiben, die für uns jetzt freilich gar sehr ärmlich seyn würde. Die Ordnung der Gedanken aber, die Einfachheit und der g r o ß e T o n waren gewiß eine schöne Eigentümlichkeit derselben, und was an den Gedanken wahr und schön war, ging dadurch, gleichwie durch die Ökonomie der Instrumente, sehr hervor.“ [3] Soli der Holzbläser bei Hasse und K. H. Graun

[1] Ibid. I, p. 733.
[2] Grétry, sa vie et ses œuvres, Paris 1884, p. 260 ff.
[3] Karl Spazier, Zusatz zu seiner Übersetzung von Grétrys „Versuche über die Musik“. Leipzig 1800, p. 238.

finden sich über einen ganzen Satz ausgestreckt. Ihr Orchestersatz kennt noch nicht das Durchbrechen der kompakten Massivität durch reziproke Mitarbeit verschiedener Instrumente. Trompeten und Pauken verwenden sie nur zur Entfaltung äußeren Glanzes, in den Symphonien der Feste teatrali, in Märschen und kriegerischen Szenen. [1] Insofern berühren sie sich intentionell mit Gluck, der sich über seine orchestrale Technik in einem Briefe [2] an Monsieur de la Harpe ausgesprochen hat (datiert Paris, 12. Oktober 1777): „Je travaille de mon côté la Musique de laquelle, comme de raison, je bannirai scrupuleusement tous les instruments bruyans, tels que la timbale et la trompette; je veux qu'on n'entende dans mon orchestre que les hautbois, les flûtes, les cors de chasse et les violons, avec des sourdines, bien entendu." In vereinzelten Fällen emanzipiert sich Hasse von der Tradition; er führt die Holzbläser ganz nach dem Usus der älteren Praxis, die wir schon gekennzeichnet haben; daneben sind auch die Fälle häufig, in denen für längere Perioden die Bläser überhaupt schweigen; damit gewinnt das orchestrale Klangbild beim Eintritt der Bläser — selbst wenn sie nur di rinforza gebraucht werden — einen neuen Charakter. Wir geben zunächst ein Beispiel für solo geführte Holzbläser aus dem zweiten Satz der Symphonie zur Oper *La Clemenza di Tito;* Bratschen und Bässe schweigen, die Violinen geben das harmonische Fundament allein:

Fl. Imo.

Fl. IIdo.

unis.

Viol. I, II.

[1] In den Berliner Opernpartituren K. H. Grauns fehlen Trompeten und Pauken; sie haben aber sicherlich an den oben näher bezeichneten Stellen mitgewirkt. Zelter sagt in seiner Autobiographie (vgl. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins, p. 160), daß „in der Sinfonie selten oder niemals Pauken und Trompeten sein dürften". In Grauns Kirchensachen dagegen finden sich Pauken und Trompeten; so z. B. in der Litanei *Sub tuum praesidium* (Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 9510 m) und Pauken und Trompeten in *Regina Coeli* (ibid. Ms. 9515 m). Wir begegnen derselben Erscheinung auch bei Hasse. Fürstenau (a. a. O. II, 175) hat darauf hingewiesen, daß Hasse Pauken und Trompeten sehr selten verwandte. 1731 kommen in Dresden in Hasses *Cleofide* bei den Märschen Trompeten zur Verwendung, aber keine Pauken; nach der Cleofide kommt erst 20 Jahre später in *Adriano in Siria* (Dresden 1752) wieder ein Chor mit Trompeten und Pauken vor; noch später in *Il Re Pastore* [1755] (3. Akt, 6. Szene) wird die Arie des Agenore *Misero cor!* vom Streichquartett, Flöten, Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken begleitet.

[2] Leblond, Mémoires pour servir .... Naples et Paris 1781. p. 271.

usw.

usw.

Das folgende Beispiel aus dem 2. Satz der Symphonie zu *Alcide al Bivio* scheint eine, wenn auch sehr einfache Individualisierung der Oboe zum mindesten anzustreben; der Verzicht der Oboe auf die Figuration der Flöten und Violinen ist nicht nur geschehen mit Rücksicht auf die im entgegengesetzten Falle resultierende schwerfällige Klangwirkung, sondern bedeutet wohl ein beabsichtigtes solistisches Hervortreten;

Flauti.

Oboi.

Viol. I u. II.

Viola.

Bassi.

col Viol.

usw.

col Basso

usw.

In der Symphonie zum Oratorium *I Pellegrini al Sepolcro* geht Hasse noch weiter über die Neutralität der Instrumentierung hinaus, indem er Holzbläser, Bratschen und Violoncelle gegenüberstellt:

In demselben Satze ist auch auf die feinfühlige und wirkungsvolle Instrumentation der Schlußtakte hinzuweisen. Die melodische Linie mit ihrer sequenzenartigen Anlage wird zunächst von den Holzbläsern übernommen, die Violinen sind nur begleitend gedacht, die Bratschen schweigen ganz, die Bässe (Fagotte und Streichbässe) halten den tonischen Grundton. Dieselbe viertaktige Periode wird dann von den Streichern allein vorgetragen, während

Flöten und Oboen schweigen; das Ganze würde leise verhallen, wenn nicht der Komponist drei Schlußtakte im Forte angehängt hätte, welche wiederum das Tutti beschäftigen:

Oboi. Flauti.

simile

Viol. I.

Viol. II.

col Imo

po

Viola.

po

Fag.

Bass.

po

f

f

f

f

f

f

Schließlich seien noch zwei kleinere interessante Einzelheiten in Noten wiedergegeben, die keines Kommentars bedürfen: a) die Verwendung der Chalumeau und b) die Führung einer Solovioline (Solo-Oboe):

a

Chalemeau (sic!).
Oboi.
Fagotti.
Violini.
Viola.
Basso.

(Introduzione des Oratoriums „La virtù appiè della Croce" (Exemplar in Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 9462).

b

un Violino: Oboe Solo.
Violini I.
Violini II.
Viola.
Basso.

Grave e piano tutti, Violino solo mezzoforte.

(Introduzione all' oratorio „Serpentes in deserto" (Exempl. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 9460a).

Hasses Partiturbild kehrt mit großer Treue bei Karl Heinrich Graun wieder; auch hier Beispiele zu geben ist überflüssig. Gossec[1] hebt besonders rühmlich Hasses Hörnersatz hervor, verleitet aber damit ein wenig zur

[1] Fétis, Revue musicale V, p. 218: „Qui ne connait point les chefs-d'œuvre de Hasse, où les cors sont employès de la manière la plus heureuse". Weiterhin rühmt Gossec sonderlich Domenico Albertis Verwendung von Hörnern und Oboen in der Arie *Caro sposo, amato oggetto* (Bologna, Lic. mus.).
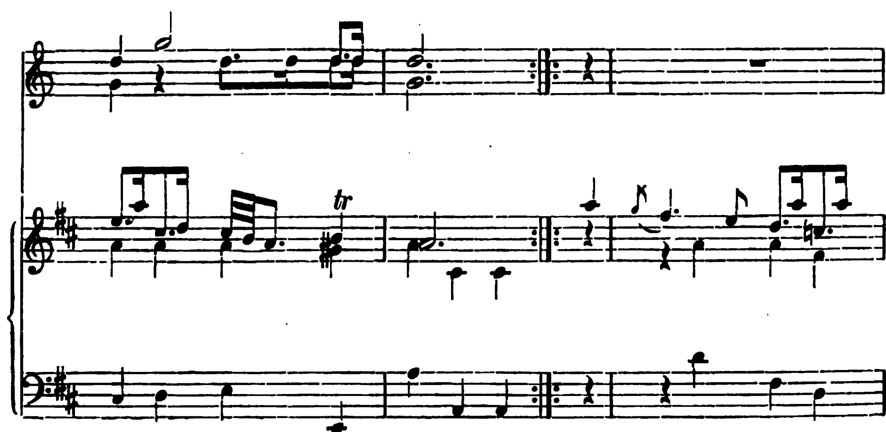
Überschätzung. Hasses Hörnertext ist unverkennbar geschickt und wirkungsvoll, überragt jedoch nicht den Usus der besten Zeitgenossen Hasses; eine Vorliebe für lange Noten in der Hornstimme sticht merklich hervor, und man muß allerdings zugeben, daß in solchen Momenten das effektive Klangbild von herzbezwingender Wirkung sein wird. Das meint wohl auch Gerber:[1] „öfters brachte er auch wohl, nur durch eine einzige Note, welche in der Mittelstimme mit Nachdruck eintrat, große Wirkungen hervor.“ Immerhin ist die Beigabe eines Beispieles für den Hörnersatz Hasses durchaus am Platze, namentlich im Hinblick auf die dicken Übermalungen, die Georg Göhler in seiner von uns des öfteren erwähnten Neuausgabe einiger Orchestersätze Hasses angebracht hat; seine Instrumentationsergänzungen nennt Göhler ohne Berechtigung „historisch gerechtfertigte“. Einer Neuausgabe von Werken Hasses, die sich, wie Göhler treffend meint, an die Ergebnisse der musikgeschichtlichen Forschung zu halten habe, müßte vor allem eine intime Kenntnis der Partituren Hasses seitens des Herausgebers zugrunde liegen; eine solche hätte für Instrumentationsergänzungen beispielsweise aus der einfachen, aber geschickten Instrumentierung des Marcia aus *Tigrane* (1723) wertvolle Winke gezogen:
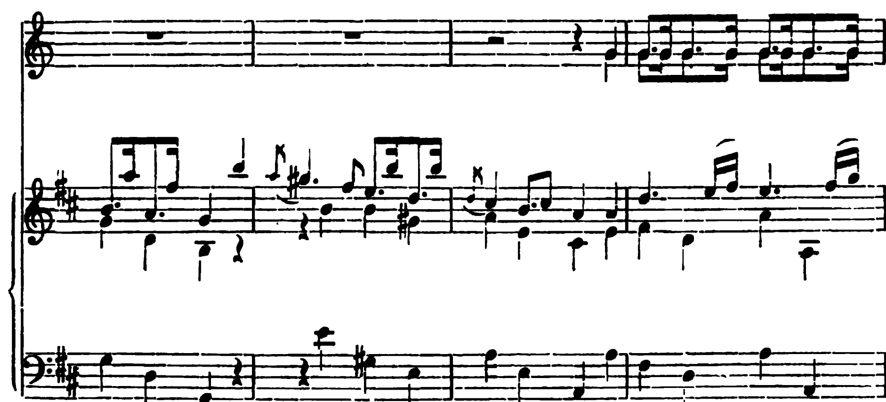
Corni in *d la sol re.*
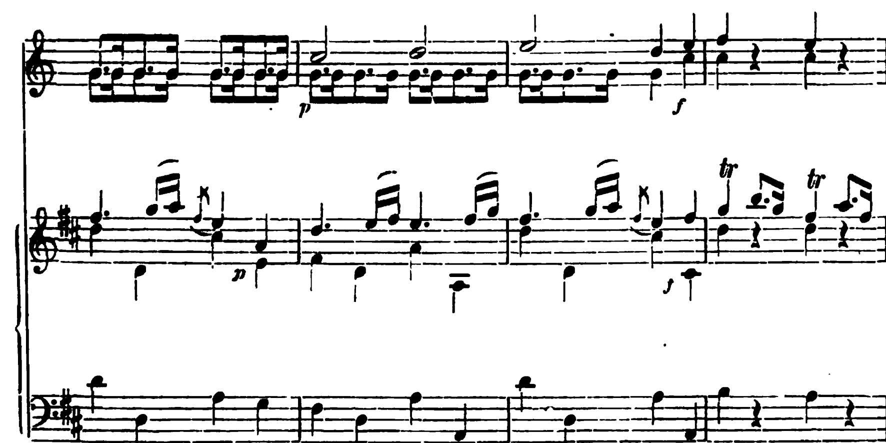
Violini. Viola.
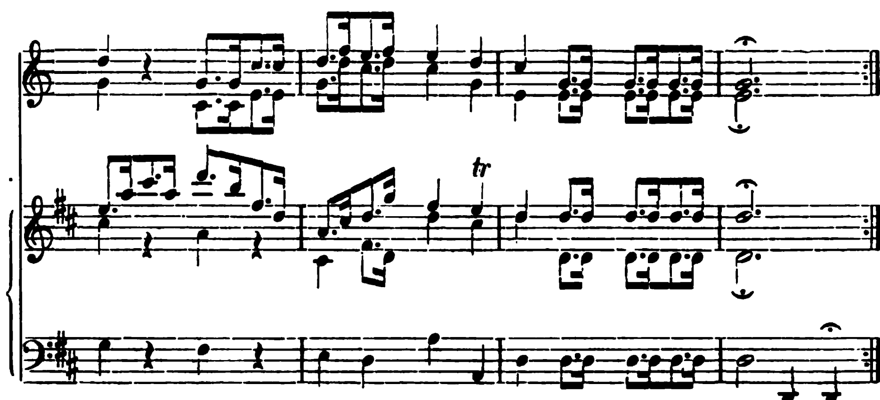
Bassi.

[1] Altes Lexikon, I, col. 598.









J o h a n n G o t t l i e b G r a u n ist auch auf dem Gebiete der Instrumentation als ein Neuerer anzusehen. Allerdings ist bei ihm das Aushalten harmonischer Töne durch Bläser im Tutti nicht regelmäßig zu konstatieren; in vielen Fällen folgt er noch der alten Praxis und weicht auch im Tutti nicht vor dem Unisono mit den Streichern zurück. Sein Hörnersatz ist, von einzelnen Fällen abgesehen, noch derjenige der Bach-Händel-Epoche;[1] er verwendet die Hörner zur Füllung der Harmonie und führt sie, auf ihr Klangvermögen zugeschnitten, parallel mit den Bässen; auf diese Weise nehmen die Hörner sporadisch an der thematischen Entwicklung teil. Die Fagotte, für die Johann Gottlieb Graun eine bemerkenswerte Vorliebe an den Tag legt, laufen größtenteils unisono mit den Bässen; doch treten sie mehrfach mit Flöten und Oboen zu einem Trio heraus, welchem Streichbässe das Fundament geben; in langsamen Sätzen laufen die Fagotte oft unisono mit den Violinen. Die Führung der Oboen und Flöten ist wesentlich interessanter, und sie ist vorläufig das erste Beispiel dafür, daß sich Graun von der Tradition emanzipierte. Wir finden — außer Beispielen für die ältere Manier — überall dort, wo die Violinen in den Allegrosätzen Sechzehntelpassagen zu spielen haben, die den Holzbläsern (auch den Hörnern) zugedachte melodische Linie auf rhythmische Motive in größeren Unterteilungswerten beschränkt. Daß eine solche Dispensation der Bläser von dem raschen Figurenwerk der Streicher dem Klangbild eine intensive Plastik gibt, ist einleuchtend. Ferner finden wir in solchen Fällen auch lang ausgehaltene Bläserharmonien, welche durch Erschaffung eines direkten Farbengrundes die klangliche Plastik noch erhöhen. Zuweilen führt Graun die Flöten mit den ersten oder zweiten Violinen im Einklang und gibt den Oboen lange Noten. Regelmäßig begegnen wir dort, wo die Violinen ein kurzes Motiv in Sechzehnteln oft nacheinander vortragen, harmonischer Füllung durch Holzbläser in synkopischen Bildungen; das sei durch zwei Beispiele (a, b) illustriert:

[1] Vgl. Allg. musikal. Zeitung 1878, col. 20.

a

Corni. *forte*

Flauti. *forte*

Oboi. *forte*

Violini I, II. *forte*

Viola. *forte*

Fagotti e Bassi. *forte*

5 3 — 6 4 — 5 3 — 6 4

b

Corni. *forte*

Flauti. *forte*

Oboi. *forte*

Violini I, II. *forte*

Viola. *forte*

Fagotti e Bassi *forte*

Unter sich führt Graun die Holzbläser in Terzen, Sexten usw., geht aber Stimmenkreuzungen nicht aus dem Wege. Die zweiten Themen und solche Wendungen, die im Intimen wurzeln, tragen Holzbläser vor, während die Streicher pausieren; in anderen Fällen wieder fundamentieren die Violinen und helfen damit zur Nivellierung der Spezialklangfarbe der Holzbläser. Das Partiturbild gibt sich hie und da ganz modern; die Feinheit der Instrumentation erstreckt sich bisweilen sogar auf Einzelmotive. In dem folgenden Beispiel wird die Ausdruckskraft des von den Violinen vorgetragenen Motivs dadurch verstärkt, daß Holzbläser im Gipfel der melodischen Phrase gleichsam bekräftigend einsetzen:

Corni. — piano

Flauti. Oboi. — piano

Violini I, II. — piano, piano, piano

Viola. — piano

Fagotti. Bassi.

forte — Flauti. — Oboi. forte — forte — forte — forte

Da der Komponist in der Fortspinnung auf die Mitwirkung der Bläser verzichtet, so ergibt die Gegenüberstellung der ruhigen Sexten der Streicher gegen das darauffolgende grelle Tutti eine orchestrale Wirkung von dramatischer Kraft. In den langsamen Sätzen ist der Zusammenschluß sämtlicher Bläser zu selbständigen Gruppen etwas Reguläres. Die Holzbläser lösen die Streicher ab, wiederholen Anschlußmotive und auch kleine Perioden. Solistisch hervortretende Fagotte werden zunächst durch unisono gehende Streicher gedeckt; dagegen beschränken sich die Violinen bei den Soli der hohen Holzbläser auf die Fixierung des harmonischen Fundaments. Bei Wechseln zwischen Streichern und Bläsern kommt einfach, aber unverleugbar das koloristische Element zum Durchbruch. Von einer Ausbeutung der Klangfarbe, in dem Sinne, daß der *Klang* entscheidet, kann natürlich keine Rede sein; es handelt sich hier nur um die Differenzierung der Klangfarbe von Bläserharmonien gegenüber der Klangqualität der Streicher:

Corni.
Flauti.
Oboi.
Violini I, II. Viola.
Fagotti.
Bassi.

Derlei Farbenwirkungen schreibt Graun nur vereinzelt; das musikalisch einheitliche logische Gestalten ist bei ihm das Normale, und das instrumentale Kolorit ergibt sich beiläufig. Einen geschickten Wechsel von Bläsern und Streichern und selbständige Führung der Bläser überhaupt zeigt das folgende Beispiel — das auffällig an Dom. Scarlatti erinnert — weit entwickelt:

Corni.
f *f*

Flauti.
piano *piano* *forte*

Oboi.
f *f* *forte*

Violini I, II.
piano *f* *f* *piano* *unis.* *tr* *tr* *forte* *tr*

Viola.
f *f* *tr*

Fagotti.
f *f*

Bassi.
f *f* *forte*

In einzelnen Fällen nähert sich Johann Gottlieb Graun insofern dem klassischen Instrumentierungsideal, als er jede Stimme sich an der thematischen Entwicklung beteiligen läßt. Das Andante einer F-dur-Symphonie beginnt in den gedämpften Streichern mit dem Vortrag des 4taktigen Themas; dann wird das Klangbild nach der Höhe verschoben; die Flöten blasen das Thema, die Violinen fundamentieren. Die Fortspinnung zeitigt interessante thematische Arbeit zwischen Violinen und Flöten; die letzteren sind den ganzen Satz hindurch mit einer für Grauns Zeit merkwürdigen Selbständigkeit geführt:

Flauti.

con. sord.

Violini I, II.

tr tr tr tr tr tr

poco piano

Viola.

poco piano

Basso.

poco piano

f piano

3 3 3 3 tr

Um ein möglichst getreues Bild von der Instrumentationskunst Johann Gottlieb Grauns zu geben, fügen wir, ehe wir zur Betrachtung der für ein größeres Ensemble geschriebenen Symphonien übergehen, noch ein Beispiel an, in welchem Kenner der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts sofort die moderne Anlage erkennen werden; einen Kommentar erachten wir hier für überflüssig:

Corni. (in G).

Flauti.

Oboi.

Violini I, II.

mezzo forte *piano* *forte*

Viola.

Basso.

pizz.

2.

In der Instrumentation derjenigen Werke, deren orchestrales Gewand auch Trompeten und Pauken aufweist, ist Johann Gottlieb Graun noch auffälliger über die alte Praxis, wie sie auch noch sein Bruder und Hasse übten, [1] hinausgegangen. Er unterscheidet im Tutti, deutlich erkennbar, zwei oder drei Gruppen; er faßt gegenüber Streichern und Holzbläsern die Trompeten, Hörner und Pauken zu einer selbständigen Klasse zusammen; er ist teilweise noch weiter gegangen und hat dort, wo verschiedene Stimmen an der thematischen Entwicklung teilnehmen, Trompeten und Hörner auseinander gehalten; er übt noch nicht die Technik der Wiener Klassiker, welche drei Gruppen unterscheiden (Holz, Blech, Streicher), auch ist seine Individualisierung der Bläser, ihr Heraustreten mit Einzelmotiven nicht annähernd so bewußt durchgeführt, wie bei den Wienern. Wir werden bei ihm kein melodisches Motiv finden, das, wie bei Beethoven und gar bei Brahms, von einem Instrument zu dem einer andern Gattung weitergegeben wird, keine durchbrochene Arbeit. Aber Grauns Bläser, voran Trompeten und Hörner, sind stark ihrer alten Bestimmung des di rinforza und di ripieno entbunden; die Parallelität ihrer Führung mit derjenigen der Streicher ist aufgegeben, und es fehlt nicht an Durchkreuzungen der Stimmengänge der Violinen durch Bläser. Ein Studium der Partituren dieser Werke läßt erkennen, daß hier methodisch instrumentiert worden ist. Diese unverkennbaren Nova der orchestralen Satztechnik bedeuten aber nicht geringeres als die Erkenntnis des ästhetischen Wertes des instrumentalen Kolorits. Man geht nicht zu weit mit der Behauptung, daß Johann Gottlieb Graun in diesen stark besetzten Werken die Eigenart des Klangcharakters verschiedener Instrumente bewußt ausgenutzt hat, wenn auch nur vereinzelt. Vor allem überrascht der Trompetensatz; als ein feinfühliger Musiker gibt Graun den Trompeten keine melodischen Phrasen, welche durch den Spezialklang dieses Instruments banal wirken; jedoch hält er selbst im Forte an der engen Lage fest und geht somit nicht dem groben Blechklang aus dem Wege, dessen Kultur spätere Komponisten bis zum amusischen Radau fortführten. Graun knüpft an die alte Praxis an: seine Trompeten füllen und nehmen den Hauptrhythmus auf. Dort, wo die Streicher im Tremolo oszillieren, tragen die Trompeten die Spitzentöne der Harmonie; endlich gibt ihnen der Komponist kleine selbständige Motive. Zunächst notieren wir ein Beispiel, das noch den Einfluß der Tradition zeigt:

---

[1] J. A. Hiller, Fragmente aus Händels Messias. Leipzig 1787, p. 13: „Das Unschuldigste, was geschehen kann, ist die Beyfügung der blasenden Instrumente, nach der eigenen, in unseren Tagen gewöhnlichen Manier, wovon die ältern Componisten fast gar nichts wußten; wie denn selbst Hasse und Graun wenig Gebrauch auf diese Art davon gemacht haben. Oboen, Flöten, Waldhörner dienten ihnen meistenteils nur zur Verstärkung der Melodie, anstatt daß die heutigen Componisten sie öfterer zur Verstärkung der Harmonie in lang gehaltenen Noten anwenden“: vgl. in der vorliegenden Darstellung p. 331, Anmkg. 2.

Trombe I, II (in *D*).

Tromba III.

Timpani. (in *D* u. *A*).

Io

Corni (in *D*).

IIdo

Flauti. Col. Violini.

Violini I.

II. Col. Imo

Viola. Col. Violini.

Fagotti e Bassi.

tr

tr

Col. Violini.

tr

Col. Imo

Col. Violini.

tr

Col. Violini.

Col. Imo

unis.

Col. Imo

Während in diesem Fragment die Hörner in der Hauptsache parallel mit den Trompeten geführt werden, zeigt das folgende Beispiel die auffällige Gegenüberstellung der Klangqualität von Trompeten- und Hörnerharmonien. Daß in diesem Fall die Kontrastierung vom Komponisten beabsichtigt ist, bedarf keines Nachweises:

Trombe 1, 2 (in *D*).
Tromba 3.
Tymp. (in *D* u. *A*).
Corni. (in *D*).
Flauti.
Violini I, II.
Viola.
Bassi. (Fagotti).

Col. Flauti.

Die fast intime Konzeption des zweiten Themas erfordert auch eine analoge orchestrale Einkleidung. Flöten und Violinen tragen das Thema vor, die Bratschen geben das harmonische Fundament und werden darin in dezenter Weise von den Hörnern unterstützt:

Corni (in *D*).
Flauti. col Violini
Viol. I. *piano*
Viol. II. *piano*
Viola. *piano* *pp*
Bassi. Fagotti).
col. Viol Imo

Ferner geben wir ein Beispiel noch selbständigerer Führung der Trompeten; wir entnehmen dieses Beispiel, wie auch die übrigen — welche in erster Linie Grauns Instrumentation in stärker besetzten Werken illustrieren sollen —, jener D-dur-Symphonie vom Jahre 1768, die wir früher näher besprochen haben:

Trombe (in *D*) 1, 2. (3 tacet)

forte

Corni (in *D*).

mf

Flauti

Viol. I.

mf

forte

Viol. II.

mf

forte

Viola.

mfr

forte

Basso.

mfr

tr

mf

mfr

mfr

In der anderen (mit einer französischen Ouvertüre eingeleiteten) Symphonie von 1768, die im Kapitel „Johann Gottlieb Grauns Ouvertüren“ betrachtet worden ist, geht Graun soweit, Trompeten und Pauken zu einem Solo heraustreten zu lassen, Hörner und Bässe antworten; das Solo selbst knüpft thematisch an die Hauptidee — das Fugenthema — an:

Trombe 1, 2 (in D).
tr tr tr
Tromba 3.
Tymp. (in D).
Corni. (in D).
piano
Bassi. (Fagotti).
piano

Jedoch beschränkt sich Graun in dieser Ouvertüre nicht nur auf die Individualisierung der Blechbläser, sondern er läßt auch Flöten und Fagotte mit selbständigen Ideen heraustreten:

Flauti.
Fagotti.
Violini I, II.
Bassi.

Ganz vereinzelt sind Höhen- und Tiefenwirkungen ausgenutzt:

Diese Blütenlese dürfte ein ausreichendes Bild von Grauns Geschicklichkeit in der orchestralen Farbengebung bieten und damit einen untrüglichen Nachweis, daß Johann Gottlieb Graun auch auf diesem Gebiete zu den Fortschrittsmännern des 18. Jahrhunderts gehört. Man würde fehlgehen, wenn man in seiner Instrumentierung das klassische Instrumentierungsideal des reifen Mozart und Haydn verkörpert sehen wollte; man würde gleicherweise das historische Bild fälschen, wollte man in seinen Partituren nur die Prinzipien der Bachepoche verwertet finden.

3. *Dynamik des Vortrags.* Ein Charakteristikum des modernen Instrumentalstils ist die auffällige Betonung der dynamischen Schattierungen. Es nimmt Wunder, daß der Wert der Dynamik für den Ausdruck oft unterschätzt worden ist; denn die Veränderung der Tonstärke ist ebenso wie diejenige der Tonhöhe ein Ausdrucksmittel seelischer Erregung, welchem man eine unwiderstehliche Wirkung nicht absprechen kann. Ästhetiker wie Vischer-Köstlin und Wallaschek [1] haben übersehen, daß der Dynamik zur Verdeutlichung harmonischer und rhythmischer Verhältnisse, ja „zur bequemeren Verdeutlichung der Zusammengehörigkeit von Tönen zur engeren Einheit der einzelnen tönenden „Geste", der sogenannten musikalischen Phrase, im engsten, aber auch im weiteren Rahmen" eine bedeutsame Rolle zufällt.[2] Wallaschek ist soweit gegangen, selbst Bach und Händel die Ausnutzung dynamischer Kontrastierungen abzusprechen. Es wird deshalb für unsere Untersuchungen nicht uninteressant sein, nachzuforschen, in welcher Weise Hasse und die Brüder Graun von diesen Mitteln des Ausdrucks Gebrauch gemacht haben. Zunächst sei die Frage des Crescendo zu erledigen.

Abt Vogler hat das fragwürdige Verdienst behauptet zu haben,[3] man verdanke „die Auszierung der zwei Bratschen, das Scheinbare der Blasinstrumente, das Wachsen und Abnehmen der Stimmen, *besonders das aufwallende und erhitzende Crescendo*" dem Neapolitaner Jomelli. Voglers Freund, der Dichterkomponist Schubart,[4] übernahm diese Mitteilung und brachte sie in der ihm eigentümlichen phantastischen Weise [5] in Umlauf [6]. Bis in die jüngste Zeit hinein blieb Schubart der Gewährsmann: Die Musikwissenschaft sah in Jomelli den Erfinder des Orchester-Crescendos;[7]

---

1 Ästhetik der Tonkunst, Stuttgart 1886, p. 174.

2 Riemann, Elemente der musikal. Ästhetik. Berlin und Stuttgart 1900, p. 62 ff.

3 Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Mannheim 1778, I, p. 162; die Beobachtung der crescendo-Wirkung brachte Vogler auf die Idee, auch im Orgelspiel dieses dynamische Mittel zu verwenden; er hat auch in einem Orchestrion einen Jalousieschweller angebracht.

4 Schubarts Leben und Gesinnungen, ... Stuttgart 1791—93, I, p. 125.

5 Vgl. E. Holzer, Schubartstudien. Ulm 1902 und von demselben Verfasser „Schubart als Musiker", Stuttgart 1905.

6 Vgl. Allg. musikal. Zeitung 1805, p. 801 ff.

7 Vgl. beispielsweise A. Galli, Estetica della musica, Torino 1900, p. 910.

freilich konnte sie Beweismaterial nicht aufbringen; der Verfasser verdankt Herrn Dr. Hermann Abert die Mitteilung, daß in Jomellis Partituren die Wortvorschrift „crescendo il forte“ zuerst im *Artaserse* (Rom 1749) auftritt; in den Stuttgarter Opern Jomellis von 1753—69 findet sie sich regelmäßig. In dieser Frage ist eine verständige Bemerkung von Rochlitz [1] nicht ohne Interesse; er sagt ausdrücklich, daß Jomelli „zuerst von einem solchen, ganz regelmäßigen, allmählichen Anwachsen der Stimmen aller Sing- und Orchesterstimmen *auf der Bühne* Gebrauch“ gemacht habe.[2] Neues Licht brachte in dieses Kapitel Riemanns Publikation der *Mannheimer Symphonien.* Burney [3] nennt Mannheim den Geburtsort des Crescendo und Diminuendo und schreibt die Entdeckung „Stamitzens Genie“ zu. Prägnanter sagt er an anderer Stelle[4]: But though I can readily suscribe to many opinions of that ingenious writer (Avison), we differ so widely on this subject that it long has seemed to me as if the variety, taste, spirit and new effects, produced by contraste and the use of *crescendo and diminuendo* in these symphonies (at the court of Mannheim) had been of more service to instrumental music in a few years than all the dull and servile imitations of Corelli, Geminiani and Händel, had been in half a century.[5] Die Mannheimer Symphoniker haben, wie Riemann ausführt,[6] die dynamischen Schattierungen nicht aufgebracht, aber die Wortvorschrift „crescendo“ muß auf sie und Jomelli zurückgeführt werden; vermutlich wird es gelingen, *vor* Jomelli und *vor* den älteren Vertretern der Mannheimer Schule, Richter und Johann Stamitz, einen Komponisten nachzuweisen, welchem diese Priorität zukommt. Das Mannheimer Orchestercrescendo, das die Zeitgenossen nicht müde werden als ein Novum anzustaunen, ist keineswegs nur sequenzenartiges Hinauftragen eines Motivs, sondern bewußte Steigerung der Klangfülle. Kretzschmar (Führer I, 47) vertritt die Ansicht, das Mannheimer Crescendo sei in erster Linie ein Kompositionseffekt, welcher darin bestehe, daß ein kurzes Motiv in einer langen Sequenzperiode aus der Tiefe in die Höhe getragen werde. Zur Widerlegung dieses Irrtums genügt

---

[1] Allg. musikal. Zeitung 1805, p. 35 ff.

[2] Vgl. Boßler, Musikal. Correspondenz 1791, col. 37.

[3] Tagebuch 1773, II, p. 74.

[4] A general history, IV, p. 582.

[5] Vgl. auch Burneys Bericht über die Londoner Aufführung von Terradellas „Bellopheron“ am 24. März 1747 (A gen. history IV, 456): „The compositions of this master, now just arrived in London, are in general good. Passages are, indeed, still too often repeated in Rosalia, and symmetry and phraseology are sometimes wanting. But *crescendo* is used in this opera, seemingly for the first time, and new effects are frequently produced by pianos and fortes.“

[6] Denkmäler d. T. in Bayern, III, 1, p. XIX.

es, darauf hinzuweisen, daß selbst bei lang auszuhaltenden Noten der Bläser die Wortvorschrift „crescendo“ steht. Daß schon vor den Mannheimern Übergänge zwischen piano und forte im Schwung waren, daß die Verwendung dynamischer Kontrastierungen als ein Urelement des Ausdrucks der praktischen Musikübung von jeher geläufig war, muß ohne weiteres angenommen werden. Daß es aber mit dem Mannheimer Crescendo eine ganz besondere Bewandtnis hatte, bezeugen die uns reichlich überlieferten Urteile der Zeitgenossen;[1] Mozart und Reichardt gehören wohl zu den letzten, welche diese Seite des Mannheimer Orchesterspiels rühmend hervorheben.[2] Was den neuen Effekt zu etwas ganz Erstaunlichem machte, ist wohl nicht allein die peinliche Ausführung der Schattierungen und der Verzicht auf die bis dahin üblichen Echospielereien gewesen, sondern vielmehr die scharfe Kontrastierung „im engsten Rahmen der Themenbildung“, deren Wirkung durch minutiöse Vortragsbezeichnung wesentlich erhöht wurde. Die Mannheimer Orchesterdisziplin wirkte vorbildlich. In Bonn hatte der Kapelldirektor Cajetano Mattioli seit 1774 „die genaueste Beobachtung des Forte und Piano oder des musikalischen Lichts und Schattens in allen Ab- und Aufstufungen eingeführt“.[3] Die Gefolgschaft der Mannheimer übernahm den gesamten Apparat der dynamischen Vorzeichen. Gaspard Fritz, der Mannheimer Symphonien in Paris hörte, bringt in seinen Symphonien vom Jahre 1770 (Br. Cat. Suppl. V) die Vortragsbezeichnungen crescendo, calando
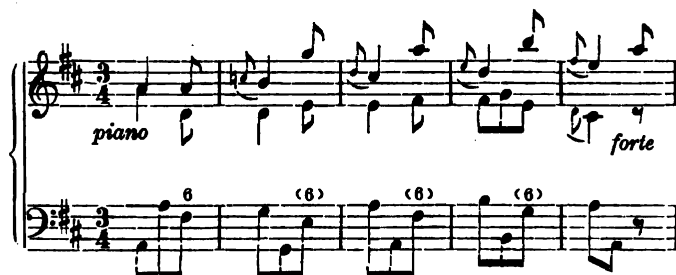
[1] Vgl. Boßlers Musikalische Correspondenz, Speier 1791, col. 376, gelegentlich eines Hofkonzerts in Köln: „Eine solche genaue Beobachtung des Piano, des Forte, des Rinforzando, eine solche Schwellung und allmähliche Anwachsung des Tons, und dann wieder ein Sinkenlassen desselben, von der höchsten Stärke bis zum leisesten Laut — — dies hörte man ehemals nur in Mannheim“.

[2] Sehr interessant ist eine Auslassung Friedrich Nikolais, in dessen „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781“. Berlin und Stettin 1784, 6. Band, p. 702: „Noch muß ich den starken Eindruck erwähnen, den der *herrliche Vortrag* eines Teils der *kurfürstlichen Kapelle* (in München) auf mich machte, als ich in der Komödie einige Symphonien von derselben hörte. Die berühmte *Mannheimer* Capelle ist bekanntlich jetzt in München. Der hohe scharfe Ton und die ungemeine Sicherheit und Gleichheit im Gebrauche des Bogens macht, daß an Reinlichkeit (granito) im Vortrage tockierter und im Bogenstrich markierter Noten; desgleichen im Anschwellen und Verschwinden des Tons, kein Orchester in Deutschland diesem zu vergleichen ist. Ich gestehe, ob ich mir gleich immer vom Mannheimer Vortrage große Ideen gemacht habe, so übertraf doch dieses Orchester (worin nur ein Teil dieser berühmten Kapelle war) meine Erwartung sehr; und ich wußte bey den ersten 32 Takten eines Allegro nicht wie mir geschah. Es scheint aber überhaupt der Mannheimer Geschmack in der Komposition hauptsächlich auf Überraschung kalkuliert zu seyn. Ich wäre begierig gewesen zu hören, welche Wirkungen dieser scharfschneidende Vortrag im Zärtlichen, im Rührenden, im Angenehmen und besonders bei Begleitung der Singstimmen, haben möchte“; vgl. auch K. A. Böttiger, Literar. Zustände und Zeitgenossen. Leipzig 1838; I, 229.

[3] Cramer, Magazin I, p. 377.

und solo, die letztere im Sinne einer auffallend hervortretenden, ausdrucksvoll vorzutragenden Partie; die Vorschrift „crescendo" findet sich auch bei ihm für lang auszuhaltende Noten der Hörner und Flöten. Boccherini, Stamitz' getreuer Vasall,[1] geht in der Peinlichkeit der einzuzeichnenden Vortragsbestimmungen bis zum Übermaß.

Da Jomelli für die Priorität der Anwendung des „crescendo" ernsthaft in Frage kommt, wäre es möglich, daß er diese Neuerung von Hasse übernommen hätte, den er seinen Herrn und Meister nennt; jedoch ist in Hasses Partituren die Vorschrift crescendo oder diminuendo mit einer einzigen Ausnahme[2] nicht zu entdecken, ebensowenig in denjenigen der Brüder Graun. Reichardt lobt das Mannheimer Crescendo und behauptet, daß Hasse und Graun sich dessen nie bedient hätten, und daß es im allgemeinen im Berliner Orchester an einer „genugsamen Genauigkeit des Fortes und Pianos" gefehlt habe.[3] Daß Hasse und die Brüder Graun dynamisch schattierten, steht außer Zweifel; zumeist geschah es aber wohl in der Art des sequenzenartigen Hinauftragens eines Motivs:



[1] Boccherinis Gefolgschaft an Stamitz beschränkt sich aber keineswegs auf die peinliche dynamische Abtönung; seine Quartette des op. 1 klingen deutlichst an Stamitz' Orchestertrios an. L. Picquot in seiner Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini, Paris 1851, p. 25 behauptet sehr markiert, Johann Stamitz gehöre zwar neben Telemann, Sammartini, Van Maldere, Guillemain in die erste Reihe der Vertreter einer mehrstimmigen Instrumentalkomposition, aber die Werke aller dieser Komponisten zeigten weder in ideeller noch in formaler Hinsicht einen Fortschritt; es sei eine gelehrte, gearbeitete (travaillé), scholastische Musik und diese Komponisten „n'avaient point deviné le caractère du Trio, du Quatuor, du Quintetto instrumental" (!!). Die ganz unverständlichen Auslassungen dieses französischen Historikers gründen sich schwerlich auf ein liebevolles Studium. Jedenfalls steht heute Boccherinis Gefolgschaft an Stamitz fest, und das wandernde Bonmot Puppos „*Boccherini est la femme de Haydn*" muß revidiert werden.

[2] Die Sinfonia des Oratoriums S. Elena al Calvario (in der 2. Bearbeitung, Wien 1772) bringt (in den beiden auf der Königl. Bibl. in Berlin befindlichen Exemplaren, Mss. 9469 und 9469a) die Wortvorschrift „crescendo".

[3] Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Frankfurt und Leipzig 1724, p. 11; vgl. auch Burney (Tagebuch III, 150), welcher über ein Privatkonzert „welches aus den besten Tonkünstlern und Liebhabern in Berlin bestund" sagt: „. . . . . ich muß anmerken,

Händel kennt das Crescendo; er benutzt die Skala piano, un poco più forte, forte, mezzo piano und piano;[1] in der Paukenstimme der Ouvertüre zum *Riccardo* schattiert er: soft, very soft, loud.[2] Man darf jedoch diese Art der Tonschattierung nicht mit der modernen in eine Reihe stellen; *das* Crescendo, welches innerhalb eines einzelnen Motivs von wenigen Noten den Ausdruck vertieft, kennt Händel und seine Zeit noch nicht. Ganz vereinzelt finden wir bei Hasse ein *rinforzando*, welches ein starkes Crescendo ausgeführt haben will;[3] in solchen Fällen erscheint es uns angebrachter, an das moderne Crescendo zu denken; dieses, das Crescendo der Tonstärke der einzelnen Instrumente, bleibt somit auf dem künstlerischen Konto Jomellis und der Mannheimer stehen. Es ist wohl mehr als ein Zufall, daß mit der Inauguration des Orchester-Crescendos durch die genannten Musiker ungefähr gleichzeitig die erste theoretische Erklärung des Crescendo fällt. Diese steht in Geminianis The Art of Playing on the Violin (1740). Den Wert dieser erstmaligen Definition übersehen Fétis, Grove und Fuller-Maitland[4] gänzlich. Fritz Volbach geht ausführlich auf Geminianis Violinschule ein, zitiert das von Geminiani angewandte Crescendo-Zeichen, betont aber nicht, daß hier zum ersten Male dieses außerordentliche Wirkungsmittel des musikalischen Ausdrucks theoretisch beleuchtet wird. Geminiani sagt:[5] „Eine der vorzüglichsten Schönheiten des Geigenspiels ist das Schwellen oder Anwachsen und das Abnehmen des Tons. Beim Spiel aller langen Noten soll der Ton zart beginnen und gleichmäßig bis zur Mitte anschwellen, von da an ebenso bis zum Ende abnehmen." Das von Geminiani vorgeschlagene Crescendo-Zeichen ist ⟋, das des Decrescendo: ⟍. Eine prägnantere Formung zeigt Rameaus Ouvertüre zu *Acante et Céphise* (1751):

---

daß die Tonkünstler in verschiedenen Gegenden von Europa gewisse Verfeinerungen in der Art und Weise, selbst alte Musik auszuführen, entdeckt und angenommen haben, welche die Berliner Schule noch nicht anerkennen will, die wenig Aufmerksamkeit auf die *Pianos* und *Fortes* verwendet, und wo jeder Spieler auf nichts so sehr zu sinnen scheint, als seinen Nachbar im Lautspielen zu übertreffen". Noch 1793 wurde gelegentlich der Aufführung von Felice Alessandris *Dario* über die mangelhafte Disziplin des Vortrags in der Berliner Königlichen Kapelle geklagt (vgl. Reichardt-Kunzens „Musikalisches Wochenblatt", Berlin 1793, p. 145); vgl. auch „Journal des Luxus und der Moden", Weimar 1791, p. 221 ff. und „Schubarts Leben und Gesinnungen". Stuttgart 1793; II, 94.

[1] Volbach, Praxis der Händelaufführung p. 10.

[2] Telemann schattiert mit den Worten *gelinde* — *stark;* vgl. Winterfeld, Der evangel. Kirchengesang II, Musikbeilagen p. 69.

[3] Beiläufig sei bemerkt, daß sich in der gestochenen Partitur von Rinaldo di Capuas „La Bohemienne" (1755) gleicherweise ein „rinforzando" vorfindet.

[4] The age of Bach and Handel, p. 175 ff.

[5] Da das Original nicht zugänglich, muß Volbachs Übersetzung zitiert werden.

Pr. Viol.

2es Viol.

Parties.

Rameau stellt in demselben Werke dem Forte ein „a demi" gegenüber; dieses demi-jeu bezeichnet Rousseau (Dictionnaire, Artikel doux) als die erste der drei Nuancen des „doux"; er betont, daß die Puristen unter den italienischen Komponisten zwischen dolce und piano einen Unterschied machen: piano bedeute „moderation de son, diminution de bruit", dolce dagegen erfordere ein weicheres und gebundeneres Spiel, sanftere Tongebung, più soave.[1] Bemerkenswert ist, daß in Rousseaus Lexikon crescendo, diminuendo, descrescendo, rinforzando, smorzando noch nicht erklärt werden.

Das oben erwähnte Dreieckszeichen für Crescendo und Diminuendo kehrt dann beispielsweise wieder in Voglers „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" (Notenbeilagen 1778) und in Boßlers „Blumenlese für Klavierliebhaber" (Speier 1782/83). Koch in seinem Lexikon (1802) gebraucht das moderne Crescendo-Zeichen. Hierher gehört noch die vielzitierte Erklärung Tartinis über die „messa di voce" auf der Violine in einem bei Hiller[2] abgedruckten Briefe an Magdalena Lombardini. Interessant ist gleicherweise, wie das „Journal de Paris" (1777,26me. mars) in der Aufführung eines Oratoriums von H. J. Rigel die peinliche Ausführung des Crescendos hervorhebt.[3]

Daß die Alten in der Einzeichnung dynamischer Schattierungszeichen nicht so sparsam waren wie Eitner annimmt,[4] sondern daß sie auf die Differenzierungen der Dynamik großen Wert legten, beweisen die Bestrebungen

[1] Brossard, Lexicon (2. Aufl. 1705 p. 25) kennt außer der, unter der Bezeichnung Echoeffekt bekannten piano-Repetition derselben Tonfolge die Bezeichnung „echo" für „piano", „pour marquer qu'il faut adoucir la voix ou le son de l'instrument"; diese Bedeutung kennt Rousseau nicht (Lexicon, Artikel „echo").

[2] Lebensbeschreibungen, auch abgedruckt in der Allg. musikal. Zeitung 1803, p. 133.

[3] Michel Brenet, Les concerts en France. Paris 1900, p. 309.

[4] Die deutsche komische Oper. M. f. M. XXIV, p. 3.

zwecks Vervollkommnung in der Technik des Klavierbaus,[1] die in der Bevorzugung des schattierungsfähigen Klavichords eine beweiskräftige Parallelerscheinung finden. Rückständig ist Eitners Erstaunen über die stete Abwechslung von p, f und mf im ersten Satz der Symphonie zu Hillers *Lisuart und Dariolette* von 1766. Schon Walthers Lexikon (1732) erklärt alle Stärke- und Schwächegrade (f—fff und p—ppp), auch mezzoforte und mezzopiano. Frühestens finden sich forte und piano im Druck des 4. Buches von Banchieris *Canzonetti a 4 voci* (Venedig 1601); dann wäre hervorzuheben Giov. Valentini, welcher (c. 1620) in einem höchst merkwürdigen Stück (herausgegeben von Riemann als „enharmonische Sonate")[2] p, pp und ppp (!) mit Ausschluß aller stärkeren Grade differenziert! Arthur Neisser hat auf starke dynamische Schattierungen bei Ag. Steffani (1685) hingewiesen. Pistocchi gebraucht 1698 in seinem Oratorium *Maria Vergine addolorata* die Vorschriften più piano, piano und pianissimo. Eine für seine Zeit ungewöhnlich umfassende Verwendung von piano und forte sieht Fuller-Maitland (l. c., p. 198) in Keisers Werken. Georg Reutter (Sohn) geht im Cantabile einer Symphonie von 1757[3] so weit, mit jedem Taktviertel die Dynamik zu ändern; er kontrastiert p—f, p—mf, p—ff, p—ff—p—F—p. Leonardo Leo bringt in dem Oratorium *La morte d'Abel* als Vortragsbezeichnungen „mezza voce" und „sotte voce". Diese Blumenlese wird genügen, um anzudeuten, daß seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts reichlichst schattiert wurde, besonders beim vokalen wie instrumentalen Solo; auch im Orchestervortrag wurde dynamisch abgetönt, wie wir schon oben ausgeführt haben; aber das moderne Crescendo, die ansteigende Flut des orchestralen Klanges, war unbekannt. Über das Orchesterspiel in Rom vom Jahre 1740 haben wir einen interessanten Bericht von Charles de Brosses:[4] „Outre le fort et le doux, le très fort et le très doux, ils (les musiciens d'orchestre) pratiquent encore un mezzo piano, et un mezzo forte plus ou moins appuyé. Ce sont des reflets, des demiteintes qui mettent un agrément incroyable dans le coloris du son. Quelquefois l'orchestre accompagnant piano, tous les instruments se mettent à forcer à la fois pendant une note ou deux, et à couvrir entièrement la voix, puis ils retombent subitement dans la sourdine: c'est un effet excellent."[5]

[1] Vgl. beispielsweise Cramer, Magazin I, 2, p. 1012.

[2] In der Sammlung Old Chamber music, London, Augener.

[3] Wien, Musikfreunde. (Ms. XIII, 2826.)

[4] Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Deuxième édition authentique. Paris 1858, II, 379.

[5] Über das Orchesterspiel der Turiner Oper unterrichtet Abbé Richard in seiner Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux Mémoires ..... A Dijon et se trouve à Paris, 1766; I, 86: „L'orchestre de Turin, *quoique nombreux*, exécutoit la musique avec la plus grande précision". Über die gute Orchesterdisziplin in Venedig vgl. Boßler, Musikalische Korrespondenz 1789, col. 93.

Bis zu dem Aufkommen der Mannheimer[1] Manier beschränkt sich das Orchesterspiel überall auf absolute Licht- und Schattengebung, auf Gegenüberstellung der Werte stark und schwach, freilich mit allen Abstufungen; eine stetige Zu- und Abnahme der Tonstärke des einzelnen Instruments würde jener Musik die epische Breite und Leidenschaftlosigkeit genommen haben; es will uns scheinen, als ob dieses Phänomen mit unserer früher ausgesprochenen Meinung korrespondierte, daß die Musik jener Zeit größtenteils in erster Linie *nicht* spontaner Ausdruck natürlichen Empfindens ist. Starke seelische Erregung würde nicht sowohl in der Steigerung der Tonhöhe, als auch in dem Anwachsen der Tonstärke den analogen Ausdruck gefunden haben; so aber beschränkt sich die Musik in der Hauptsache im weiteren Rahmen auf Antithesen von stark und schwach mit allen Zwischengraden; kontinuierliche Fluktuationen der Dynamik unterbleiben. Wenn ein Hörer trotzdem in dieser älteren Musik Crescendi und Diminuendi hört, so liegt der Erklärungsgrund darin, daß die Phantasie des Hörers ergänzt, was der Komponist gar nicht beabsichtigt hat.

---

[1] Über das Orchesterspiel in Wien gibt Fr. Nicolai (a. a. O. Band IV, p. 541 ff.) schätzenswerte Einzelheiten; wir zitieren im Auszug: „Besonders merkte ich bey Symphonien von Wienerischer Komposition, daß gute Berlinische Orchester das Zeitmaaß, den Nachdruck und die Abwechslung gewisser Stellen darinn besser erfaßt hatten, als ich selbst geglaubt hatte; obgleich hier der Unterschied am auffallendsten hätte sein können. Ich hörte in Wien Haydns und Vanhalls Symphonien beinahe ebenso, wie ich sie in Berlin gehört hatte. Im *Bogen* war der Unterschied am merklichsten, aber nicht so merklich, als ich mir vorgestellt hatte. Bey den Stellen, wo die *Stärke des Bogens* kurz gebraucht und abgesetzt wird, welches besonders Haydns Werke auf eine besondere Art erfordern, desgleichen, wo verschiedene kurze tokkierte Noten mit kurzen Bogen nebeneinander gespielt werden müssen, merkt man den Unterschied am deutlichsten. Die letztere Art von Noten spielen die Wienerischen Orchester mit einer Gleichheit und Präzision, wozu bis jetzt in Berlin vielleicht noch kein *großes Orchester* geübt worden ist. Deren einzelne Virtuosen daselbst kennen diesen Vortrag auch sehr wohl. Hingegen langgezogene Töne pflegen selten von ganzen Orchestern in Wien so völlig egal gemacht zu werden, als in Berlin, wie ich dies in der Komödie und auch bey den besten Kirchenmusiken in Wien bemerkt habe. Das gewöhnliche leichte Bogenstück verursacht dieses. Ein feiner, aber doch merklicher Unterschied zwischen dem *Wiener* und *Berliner* Vortrage ist beym Andante zu hören. Wenn ein Stück dieser Art an beiden Orten sonst gleich gut, und auch in gleichem Zeitmaaße gespielt wird, so *gehet* es doch in Wien *einen leichtern Gang*. Wer ein Hassesches *Andante* oder *Adagio* in *Dresden* und in *Berlin* hat spielen hören, und auf den Unterschied aufmerksam gewesen ist, wird mich verstehen. In Dresden wird es *hebender* gespielt, als in *Berlin*. In *Wien* ist der *Gang* aber noch *leichter* als in Dresden. *Hüpfend* würde zuviel gesagt seyn und würde einen widrigen Nebenbegriff haben, der mir garnicht im Sinne liegt. Das französische *lestement* kommt vielleicht dem Sinne am nächsten. Hingegen hörte ich im Schauspielhause zwischen den Aufzügen eines Stückes eine Art von *grave*, welches wenn ich nicht irre in Hamburg komponiert ist. Hier war wieder der Vortrag vom Berliner Vortrag merklich unterschieden. Die punktierten Noten eines *grave* werden in Berlin mehr gehalten, und mehr mit gedehntem Bogen gespielt, als in Wien, und empfangen wirklich dadurch auch einen ziemlich veränderten und wie ich glaube besseren Ausdruck. Ich habe dies auch in Wien bey pathetischen Stellen in Kirchenmusiken oft bemerkt“.
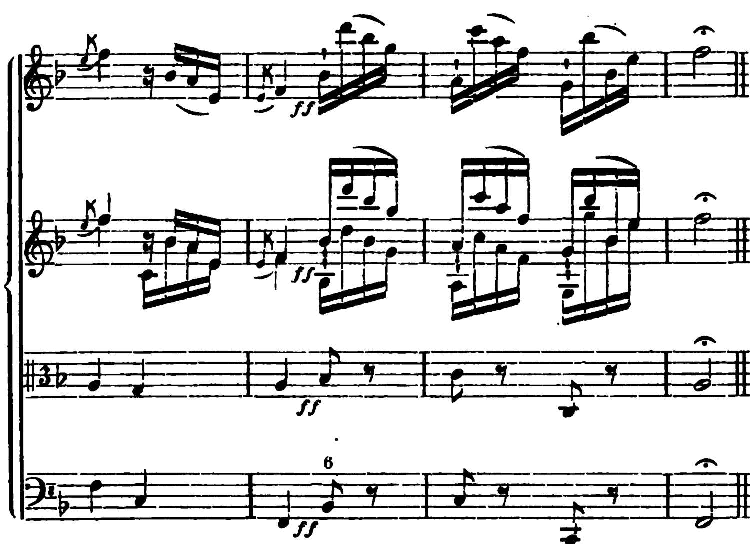
Hasse und die Brüder Graun schattieren in der charakterisierten Manier; daß man in Berlin nicht allzu peinlich war in der Beobachtung der dynamischen Abstufungen, erwähnten wir bereits;[1] ferner geht aus Rousseaus Hymnus auf das Dresdner Orchester unter Hasse hervor, daß Hasse das Orchester-Crescendo nicht kannte, was schon durch Reichardt bestätigt wurde, und daß man auch in Paris um diese Zeit diese Art der dynamischen Schattierung nicht übte.[2] Von Echowirkungen machen Hasse und die Brüder Graun keinen auffälligen Gebrauch; sie kommen aber auch nicht auf die Mannheimer Erfindung, an Stelle des Echos spezifische Forte- und Piano-Ideen zu setzen. Burney sagt,[3] in Mannheim bemerkte man zuerst, „daß das Piano (welches vorher hauptsächlich als ein Echo gebraucht und gemeiniglich gleichbedeutend angenommen wurde) sowohl als das Forte musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattierungen haben als Rot und Blau in der Malerei".

Die Schlußtakte des zweiten Satzes der Symphonie der Oper *Asteria* von Hasse zeigen eine feinsinnige Abtönung des dynamischen Ausdrucks und verweisen die Behauptung, dieser Musik fehle dynamische Beleuchtung, in das Reich der Legende:

[1] Selbst ein Mann wie Sulzer hat in seiner sehr lesenswerten Studie *De l'energie dans les ouvrages des beaux-arts* den ästhetischen Wert des crescendo und diminuendo unterschätzt. (Histoire de l'Académie des sciences et belles-lettres. Année MDCCLXV. A Berlin MDCCLXVII, p. 457 ff.; siehe p. 478, 487.

[2] Stendhal (Vie de Rossini, Paris 1824, II, p. 382). vergleicht Rousseaus Ansichten (1767) mit der herrschenden (1823): „L'orchestre français, qui se croit toujours le premier orchestre du monde, ne peut pas plus exécuter un *crescendo* de Rossini aujourd'hui qu'alors. Fidèle aux oreilles doublées de parchemin de nos braves aïeux, il meurt toujours de peur de commencer trop doucement, et méprise les *nuances* comme des preuves de manque de vigueur. Le *physique* du talent a changé: nul doute que nos violinistes, nos violoncelles, nos contrebasses n'exécutent aujourd'hui des choses impossibles en 1765; mais la *partie morale* du talent, si je puis m'exprimer ainsi, est toujours la même".

[3] Tagebuch 1773, II, p. 74.



Schließlich ist doch nicht zu vergessen, daß das Fond des Orchesters das Streichquartett war, und daß Streichinstrumente dynamische Abtönungen weit vollkommener ausführen, als Blasinstrumente. Von Interesse ist eine diesbezügliche Auslassung Metastasios in einem an Hasse gerichteten Briefe, welchen wir in der Biographie Hasses vollständig wiedergeben: „In primo luogo, perchè voi conserverete quell'economia di tempo, ch'io tanto ò di sopra raccomandata, e principalmente poi, perchè voi sapete a perfezione l'arte, con la quale vadano alternati i piani, i forti, i rinforzi, le botte ora staccate or congiunte, le ostinazioni ora sollecite or lente, gli arpeggi, i tremuli, le tenute, e sopra tutto quelle pellegrine modulazioni, delle quali sapete voi solo le recondite miniere.“ [1]

[1] Opere postume del Sig. Ab. Pietro Metastasio. In Vienna MDCCXCV, I, p. 356.

VIII. Schlußwort.

In der Einleitung und in dem Abschnitt über die Entwicklungsgeschichte des modernen Instrumentalstils sind die Gesichtspunkte gezeigt worden, unter welchen die Symphonien Hasses und die der Brüder Graun zu betrachten sind. An dieser Stelle soll das Ergebnis unserer Untersuchung in kurzer Übersichtlichkeit zusammengefaßt werden, jedoch unter Beigabe von das bisher registrierte kritische Material ergänzenden Urteilen der Zeitgenossen jener Musiker und von allgemeineren Ausblicken. Von vornherein machte sich eine Trennung zwischen Hasse, Karl Heinrich Graun einerseits und Johann Gottlieb Graun andrerseits notwendig, eine Trennung, die in der Haupttätigkeit der beiden ersteren als Opernkomponisten begründet ist.

Die Symphonien Hasses und Karl Heinrich Grauns fanden wir dreisätzig, die Sätze selbst von kleinen Proportionen. Die Mittel- und Schlußsätze bevorzugten in formaler Hinsicht die Liedform, während die ersten Sätze mit verschwindenden Ausnahmen keine Reprise aufwiesen. Wir konstatierten ferner für den ersten Satz keine exakte Befolgung des dualistischen Prinzips der Thematik, sowie Mangel an Prägnanz und genetischer Kraft der Hauptideen; die Themen selbst waren allerdings moderne, mehrgliedrige Ideen; ferner erschloß sich uns die Erkenntnis, daß zwar die ersten Sätze eine Partie durchführungsartigen Charakters umschlossen, daß aber auf der anderen Seite infolge der geringen Ausdehnung des ganzen Satzes diese Durchführung weitaus zu winzig ausfiel, als daß sie als etwas Selbständiges das Interesse des Hörers auf die Dauer fesselte, und daß durch den Mangel an melodischer Entwicklungskraft der Ideen und hieraus resultierender Unergiebigkeit der thematischen Arbeit diese Durchführung im Vergleich zu der vorangegangenen Exposition nur eine tautologische Umbildung darstellt; würde nicht, wie es zumeist geschieht, für die Durchführungstakte eine neue Tonart gewählt, dann würde diese Durchführung in den meisten Fällen unbemerkt vorübergehen; zu vergessen ist nicht, daß hier allerdings eine Reprise eine leichte Abhilfe geschaffen hätte. Eine Gesamtwertung der formalen Gestaltung dieser Symphonien kann Hasse und Karl Heinrich Graun unter den zeitgenössischen Komponisten keinen erhöhten Platz anweisen.

Die Abschätzung des gedanklichen Inhalts dieser Symphonien sollte sich in erster Linie vergleichsweisen Betrachtungen mit den symphonischen

Arbeiten der Mannheimer Vorklassiker zuwenden. Wir betonten oft, daß das Kardinal-Novum des Mannheimer Instrumentalstils der rapide Wechsel in der gedanklichen Stimmung war. Dieses plötzliche Umschlagen des Ausdrucks, das schroffe Gegenüberstellen von maskulinen und femininen Stimmungselementen, — wohlverstanden nicht das einfache Kontrastieren, welches Daube[1] die „Abwechslung des Brillanten mit dem Singbaren" nennt — kennen Hasse und Karl Heinrich Graun noch nicht; sie kontrastieren — wenn überhaupt von einem Kontrast ernstlich gesprochen werden darf — noch im Großen und stellen einer längeren Periode von Takten derselben Stimmung eine analoge Periode kontrastierender Stimmung gegenüber; wenn sie im Kleinen kontrastieren, wechseln sie mit der dynamischen Beleuchtung, wobei ganz gelegentlich das instrumentale Kolorit unterstützt; ihr Kontrastieren ist äußerlich und kein Umspringen in eine andere Gedankenwelt. Auch hinsichtlich der Konzeption des zweiten Themas konnten diese beiden Komponisten weder für die Mannheimer vorbildlich sein, noch können wir sie jenen parallel stellen. Im allgemeinen haben es Hasse und der Opern-Graun wohl verstanden, diesen sogenannten zweiten Themen eine zartere Gliederung zu geben, aber nicht vermocht, ihnen Intimität und bezwingende Herzlichkeit einzuflößen; vereinzelte Ausnahmen können das nicht bestreiten. Nur aus den langsamen Sätzen schien uns eine intensivere Gefühlswelt entgegenzuklingen; doch auch hier war das Warmblütige der Diktion von einer spezifischen Eigenart.

Während Hiller an Hasse rühmt, daß er oft sein Thema wiederhole, „um den Zuhörer immer bei der Hauptsache festzuhalten", tadelt Avison, daß Hasse (wie auch Porpora, Terradellas und Lampugnani) ihr Thema unaufhörlich wiederholen, „bis es völlig abgenutzt ist und so die Geduld des Zuhörers ermüdet". Hiller wie Avison haben Nachfolger gefunden, Hiller in Beethovens Lehrer Neefe und Avison in Gerber und Triest. Neefe führt aus,[2] daß die Wiederholung derselben musikalischen Ideen aus der Notwendigkeit entstehen könne, „viel und geschwinde zu arbeiten". Dann sei es ein Fehler, der Nachsicht verdiene. „Die vorhergegangenen Eindrücke und Ideen sind nicht immer sogleich wieder verloschen, unvermutet kann sich eine davon wieder mit einschleichen, wenn sie nur nicht in eben derselben Verknüpfung mit eben denselben Nebenideen zum Vorschein kommt. Hasse und Graun selbst, Männer, die gewiß nicht alle Jahre geboren werden, sind von diesem Fehler nicht ganz frei gewesen. Nur ein Beispiel von Hasse anzuführen. Man wird finden, daß das Thema der Arie in Romolo ed Ersilia *Un instar al cor talora*, dem von der Arie aus Il Re Pastore *sul può*

---

[1] Der musikalische Dilettant. Wien 1773; II, 77 ff.

[2] Über die musikalische Wiederholung. Deutsches Museum, 8. Stück. August 1776, p. 745 ff.

dir sehr ähnlich ist. Aber nur die Thematen sind ähnlich und weiter nichts. Wollte man dieserwegen Hasse, dieses sonst so reiche Genie, einer Armut an Erfindung beschuldigen? .... Ferner kann es geschehen, daß ein Komponist einerley Gedanken des Textes, einerley Empfindungen, einerley Situationen und einerley Charaktere zum zweyten Male ausdrücken soll. Hat er nun beym erstenmal den richtigen Punkt, die wahre Natur getroffen, und ist er zum zweitenmal eben so glücklich, so kann er sich sehr leicht ähnlich werden, aber ohne fehlerhaft zu werden. Ja, er muß sich vielmehr ähnlich werden, denn sonst hat er entweder das erste oder das zweyte Mal die Evidenz des musikalischen Ausdrucks, wenn ich so sagen darf, verfehlt. Hierher gehört, was einst Hasse zu einem unserer jetzigen größten deutschen Komponisten sagte: *Gewisse Arien müssen uns in einer Farbe geschrieben werden.*" Bemerkenswert ist ferner, daß Neefe die Arie *Perderò l'amato bene* in Piramo e Tisbe ganz besonders hervorhebt, weil „in diesem Beyspiel einerley musikalische Idee zweimal unmittelbar wiederholt" würde, „nur jedesmal um eine Sekunde transponiert, weil Tisbe in allen drey Zeilen eine einzige Hauptempfindung äußert, nur in jeder Zeile heftiger. Wer wird diese Wiederholung, *die sich so sehr auf Reflexion gründet*, tadeln können?" Zum Schluß meint Neefe, seine Ideen ließen sich auch mit ein wenig mehr Einschränkung auf die Instrumentalkomposition anwenden. Neefes Apologie der tautologischen Bildungen ist nicht überzeugend, da, wenn auch szenische Momente derselben Grundstimmung analoge musikalische Einkleidungen auslösen werden, damit doch nicht die Identität der melodischen Konturen bedingt ist; aber Neefes Ausführungen, wie auch das Zitat Hasses lassen uns wiederum einen charakteristischen Zug der Praxis der älteren Vokalkomposition erkennen; wir wissen von Bach, Händel, Gluck, Mozart und manchem ihrer Zeitgenossen, daß sie ohne großes theoretisches Raisonnement Stücke des einen Werkes in ein anderes hinübernahmen; ihnen kam es darauf an, daß die Grundstimmung in absoluter Reinheit getroffen wurde; in den meisten Fällen kann man auch dieses Austauschen der Gesangsnummern nicht beanstanden, da in diesen Fällen auf subtile dramatische Charakteristik verzichtet und vielmehr ein absoluter Gefühlswert festgehalten wird.

Der Lexikograph Gerber sah[1] in Haydn den Begründer der Art, „Symphonien über einen Hauptsatz[2] zu schreiben", wobei er wohl unter

---

[1] „Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien." Allg. musikal. Zeitung 1813, p. 457.

[2] Vgl. Hiller, Nachrichten 1770, 11. Stück, p. 14: „Die deutschen Symphoniensetzer sehen nicht sowohl darauf, ein simples Thema zu erfinden, als schöne Wirkungen durch die Harmonie hervorzubringen ... Ihre Symphonien sind eine Art von Concerten .... Es ist gleichsam eine anhaltende Unterredung. Indeß wird man bey allem diesem Contrast doch alle mal, und besonders in guten Arbeiten, ein Thema entdecken, welches die Grundlage des ganzen Gebäudes ist."

Hauptsatz an ein Kernthema moderner Faktur dachte; er behauptet, daß diese Behandlungsweise die Symphonie nicht nur zu einem selbständigen Ganzen erhöbe, „indem sie nun nicht mehr aus zusammengelesenen Flicken und Nachahmungen — wohl auch Reminiszenzen — von angewandter Musik (Gesang) zusammengesetzt ist; sie bewirkt und sichert auch dieser, unmittelbar aus der ersten Quelle geschöpften, reinen und nach dem Kontrapunkt bearbeiteten Musik eine ungleich längere Dauer, als alle diejenigen Instrumentalsätze, welche in früheren Zeiten in andrer Behandlungsweise geschrieben worden sind. Nach Gerber hat Emanuel Bach den ersten Ton zu dieser Art von Bearbeitung gegeben (jedoch freylich, ohne etwas von der jetzigen Kunst der Instrumentierung auch nur zu ahnen)“; sodann gedenkt Gerber der Symphonien Hasses: „Zwar schien sich Hasse, schon vor 70 Jahren, in seinen Symphonien auch nur an einen Hauptgedanken zu halten: aber er hatte sich nicht wie Haydn durch flüssige Bearbeitung von Quartetten Gewandtheit genug im Instrumentalsatz und Kontrapunkt erworben; sonst würden sich auch seine Symphonien erhalten haben. So aber — statt einen und denselben Gedanken aus sich selbst zu entwickeln, von allen Seiten zu betrachten, ihn immer neu gestaltet hervortreten zu lassen, wiederholte er ihn nur wenig, und zwar bloß in den Hauptstimmen, was denn Armut an Erfindung und Mangel an Fertigkeit im Kontrapunkt anzuzeigen scheint;[1] Werke dieser Art aber können eine Zeit lang durch andere Vorzüge gefallen, vielleicht sogar eine Weile Mode werden: müssen aber mit dieser Mode verschwinden, wie eben auch Hasses Symphonien verschwunden sind.“ Diesen Ausführungen, welche mit denjenigen in Ersch und Grubers Enzyklopädie[2] parallel gehen, stimmen wir in den Hauptpunkten zu; daß die Hauptideen in Hasses Symphonien keine Beleuchtung von allen Seiten und keine vielfältige Kommentierung vertrugen, lag an ihrem melodisch eng begrenzten Charakter; daß Hasse keine bemerkenswerte Vorliebe für den Kontrapunkt bewies, ist richtig; aber man darf nicht vergessen, daß die in der Oper erstrebte intensive Plastik eine

---

[1] In einem anderen Artikel (Über Bässe zu starkbesetzten Instrumentalstücken, Allg. musikal. Zeitung 1817, col. 157) sagt Gerber: „Hasses Bässe waren schon weniger steif“ (als Grauns und Agricolas).

[2] „Schade nur, daß seine vorherrschende Neigung zur Melodie und der bei ihm schon zur Natur gewordene reiche Erguß dieser ihn weniger auf die Harmonie und das Benutzen ihrer Schätze sowie auf das ernste Durchführen einzelner Sätze sehen ließ, die sich oft so warm und effektvoll hätten bearbeiten lassen, die er aber nicht selten teils zu bald abbricht, teils nach dem Maße ihres inneren Lebens nicht bedeutsam genug entwickelt. Hätte er das berücksichtigt, so würde er schon die beiden Elemente der Melodie und Harmonie in schöner Durchdringung zur vollendeten Kunstgestaltung benutzt haben, wie es später Em. Bach, von einem höhern Standpunkt Haydn und ganz besonders Mozart taten. Deshalb konnte auch mancher *strenge* besonders in der ernsten kontrapunktischen Schreibart bewanderte Tonsetzer nicht so günstig von ihm urteilen.“

transparente Faktur des Satzes forderte. Die Hasse vom Dresdner Kreuzschulkantor Homilius und anderen zum Vorwurf gemachte *Leere* des Satzes war nicht die Folge einer mäßigen Beherrschung der polyphonen Technik — wie die Oratorien beweisen —, sondern die Folge einer bewußt gehandhabten Tendenz: die Hauptaufgabe des neapolitanischen Orchesters lag im Accompagnamento der Vokalstimmen; es handelte sich in erster Linie um die Krystallisation von reinen Vokalformen.[1] Auch hier wieder ist namentlich Hiller für seinen Liebling Hasse eingetreten.[2] Und wenn Hasse fast durchgängig der Oberstimme seines reinen Instrumentalsatzes die Gestaltung des melodischen Elements in die Hand gibt und nur gelegentlich Mittel- und Baßstimmen kleine Nachahmungen der Hauptidee zur Fortspinnung des Ganzen überläßt,[3] so erkennen wir auch hierin den Einfluß der Oper mit ihrer zum Prinzip erhobenen Prävalenz der rein melodischen Schönheit. Mit der Wandlung dieser individuellen Schönheit fiel auch die Beliebtheit dieser Symphonien, die sich erwiesenermaßen, obwohl ursprünglich zur Oper gehörig, doch eine feste Position im Konzertsaal errungen hatten.

---

[1] Diese Leerheit des Satzes entzückte Phil. E. Bach; Burney (Tagebuch III, 192) teilt mit, daß Bach gesagt habe, „er habe einstens Hasse geschrieben, er wäre der listigste Betrüger von der Welt; denn in einer Partitur von 20 vorgezeichneten Stimmen, ließe er selten mehr als drey wirkliche arbeiten; und mit diesen wüßte er so himmlische Wirkungen herauszubringen, als man niemals von einer vollgepfropften Partitur erwarten dürfte"; auch Jomelli wünschte sich Hasses „Enthaltsamkeit". (Vogler, Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I, 162.)

[2] Wöchentliche Nachrichten 1768, 39. Stück, unter Zugrundelegung des Artikels „effet" aus Rousseaus Lexicon, vor allem aber in der Vorrede seiner Sammlung „Meisterstücke des italienischen Gesanges, Arien, Duetten und Chören, mit deutschen geistlichen Texten .... Leipzig. Johann Friedr. Junius 1791: „In Hasseschen Partituren wird man sich über die Menge der Stimmen nicht zu beschweren haben; seine herrlichsten Arien, in denen er am meisten Bewunderung verdient, sind insgemein nur fünfstimmig. Es kann ihm daraus der Vorwurf nicht gemacht werden, daß er den Vortheil nicht gekannt habe, den ein Componist aus der Anwendung blasender Instrumente ziehen kann. Er hat bey sehr vielen Gelegenheiten gezeigt, daß er ihn gar wohl kannte; nur den Mißbrauch suchte er zu vermeiden. Er schrieb nicht überall Oboen und Waldhörner hinzu, weil es entweder der Inhalt, oder die melodische Beschaffenheit einer Arie unnötig machte, und weil er mehr Wirkung von ihnen erwartete, wenn er sie seltner brauchte. Man kann demnach einstweilen thun, als ob diese Corni, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni inglesi, und was etwa künftig noch dazu kommen könnte, gar nicht da stünden; es wäre denn, daß ein Paar Flöten oder Oboen einen eigenen Gedanken allein (Soli) vorzutragen hätten, den man freylich eher mitzunehmen, als wegzulassen belieben würde. Sonst halte man sich nur, wenn es Arien und dergleichen betrifft, an die Singstimme, die, gerade so wie im Clavierauszuge, über dem Basse, ganz rein, und frey von allen accompagnierenden Nebennoten, dasteht."

[3] Vgl. Jean Jacques Sonnette (recte Ange Goudar), Le brigandage de la musique italienne. Paris 1777, p. 115: „L'harmonie qui est le fort des Italiens, est pour eux un mystère. Ils n'ont sur celle-ci aucun principe. La plupart de leur compositions sont harmonieuses sans qu'ils sachent dire précisément pourquoi. Ils doivent tout à l'oreille et rien à l'entendement. C'est la machine harmonieuse qui agit en eux et non point, pour m'exprimer ainsi, l'intelligence harmonique".

Karl Heinrich Graun ist teilweise noch herber beurteilt worden, als Hasse. Triest hat in seinen Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst im 18. Jahrhundert“ [1] sowohl die Leistungen Karl Heinrich Grauns als auch der Berliner Schule überhaupt einer scharfen Kritik unterzogen, der man jedoch rückhaltlos beipflichten muß. Er sagt (col. 281): „Durch Verbindung edler Melodien mit richtigen Harmonien und durch Vereinigung beyder zum getreuen Ausdruck der Empfindungen, besonders solcher, die nicht allzu sehr aus dem gewohnten Gleise des menschlichen Lebens hinausführen (denn das wilde und kühne gelang nicht so, wie das sanfte und in sich gekehrte) zeichnete sich die *Berliner Schule* aus.“ Auf col. 284 heißt es weiter: „So war denn auch die Steifheit der Rhythmik, *die Einförmigkeit der melodischen Figuren, die fast beständige unmittelbare Wiederholung derselben*, die monotonischen Trommelbässe, welche die Despotie der obligaten Stimmen beförderte, kurz, der ganze eckige, der damaligen Kleidertracht analoge Zuschnitt in den Arien und Chören — lauter Mängel, die auch der wärmste Verehrer Grauns und seiner Zeitgenossen von ihren theatral schen Arbeiten nicht wegleugnen dürfte, — nicht sowohl Folge der inneren Eingeschränktheit des Künstlers, als vielmehr des herrschenden Geschmacks, dem auch der originellste Geist nur bis zu gewissem Punkt Trotz bieten darf. Außerdem legte Friedrich der Große doch auch ihrer inneren Ausbildung einige Fesseln an.“ Diese ausgezeichnete kritische Glosse Triests, die sich in allen Punkten mit unseren Ergebnissen berührt, wäre dahin zu erweitern, daß Karl Heinrich Graun im Gegensatz zu Hasse, trotz seiner ausgedehnten Tätigkeit als Opernkomponist, doch im Kern seines musikalischen Wesens Kirchenkomponist war, von Haus aus einen speziellen Sinn für solide kontrapunktische Arbeit bekundete und diesen zu konservieren unter dem Einfluß der norddeutschen Musiker keine Mühe hatte; gelegentlich ist bei ihm die Hinneigung zum Ausschmücken der homophonen Konzeption durch kontrapunktische Manieren zu konstatieren, aber es ist ihm die Gabe versagt geblieben, in der Art der Mannheimer polyphone und homophone Elemente zu etwas Neuem zusammenzuschweißen.

Mit starkem Protest ist an dieser Stelle eine Äußerung Daniel Schubarts zurückzuweisen; dieser leidenschaftliche Künstler hat in seiner Vorliebe für Apotheosen einen „matten Schattenriß“ Karl Heinrich Grauns entworfen,[2] der aber vielmehr ein idealer Panegyricus ist und damit der Wahrheit ins Gesicht schlägt.[3] Schubart fand Grauns Melodien „vortrefflich“, die Modu-

---

[1] Allg. musikal. Zeitung 1801, col. 273 ff.

[2] Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806, p. 80.

[3] Noch sonderbarer berührt eine von Ph. H. Külb für *Ersch und Grubers Enzyklopädie* verfaßte kritische Würdigung Grauns, welche, im Jahre 1868 geschrieben, einen Ton anschlägt, als wäre sie von einem Zeitgenossen Grauns verfaßt.

lationen „durchgängig neu". „Zartheit in Gefühlen, reine Phantasie, herrlicher Verstand, jugendlicher Geist und ein Herz, jeder guten Empfindung offen, zeigt sich in den Partituren Grauns". „Seine Bässe sind mit der äußersten kontrapunktischen Richtigkeit geschrieben: wider den Gebrauch der Welschen bezifferte er sie alle mit solcher Gewissenhaftigkeit, daß jede Modulation dabey bemerkt war. In allen seinen Stücken kommt weder Trommelbaß noch Tocato vor". Schubart fand die Opern „mit unbeschreiblicher Lieblichkeit und Einfalt gesetzt. Doch findet man in ihnen Einförmigkeit und mehr Studium des Kontrapunktes, als Studium der Musik überhaupt. An Gründlichkeit kam ihm kein Setzer der Welt bey .... Sein Stimmensatz, die Ebbe und Flut seiner Modulationen, seine krystallklare Harmonie, vorzüglich die Noten der Mittelstimmen — besonders der Bratsche, die er traulich mit dem Basse arbeiten läßt — mit einem Wort: Weisheit, Kopf, tiefes Verständnis aller musikalischen Verhältnisse, Accomodation in den Geist seines Jahrhunderts, doch nie bis zur Sklavenerniedrigung; lichter Satz, tiefe fast an die Gränze der Pedanterey streifende Gründlichkeit — sind — Graun! dein matter Schattenriß." Nach allem bisher Gesagten bedarf diese Würdigung keiner Berichtigung; sie richtet sich selbst durch innere Widersprüche. Aber wie wäre erst ein lebensvolles Porträt ausgefallen? [1]

Auch kann bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, daß sich verhältnismäßig schon früh Musiker bemerkbar machen, die vor einer Überschätzung Hasses und Karl Heinrich Grauns warnen;[2] im Jahrgang 1801 der Allgemeinen musikalischen Zeitung wird sowohl Grauns Deklamation in den Rezitativen bemängelt,[3] als auch Hasses Melodienwurf trivial genannt. Auf col. 458 heißt es: „Die schlechte Deklamation in den Rezitativen von Grauns „Tod

---

[1] Eine ähnliche irreführende Lobhudelei Hasses hat sich der sächsische Hofpoet Johann Ulrich König, welcher für Hasse und Graun verschiedentlich eingetreten ist, geleistet in der „Vollständigen Beschreibung aller Solennitäten bey dem Hohen königlichen Sicilianischen Vermählungsfeste ...." Dresden und Leipzig; s. a. (1738) p. 143: „Hasse sei „der erste gewesen, welcher, so zu sagen, Schatten und Licht in die Musik eingeführt hat: indem er vermittelst des Zwischenklangs der gleichsam durch seine Kunst mitsprechenden Instrumenten, die Worte der singenden Personen, dermaßen kräftig zu beleben pfleget, daß er nicht nur alle Gemütsbewegungen, nach ihrer Eigenschaft auszudrücken: sondern auch seine Zuhörer zu ihrem Vergnügen, in ebendieselbe Leidenschaft hineinzuleiten, folglich die Hertzen, mit seiner reitzenden Harmonie, bey immer neuen Erfindungen und beständigen Abwechslungen, auf eine unendliche Weise zu entzücken weiß."

[2] Selbst ein Musiker wie Heinrich Christoph Koch (Journal der Tonkunst, Erfurt 1795, p. 65) sagt, „man dürfe nicht mehr Werke von Graun und Hasse auflegen, ohne von der musikalischen Modewelt verachtet und verspottet zu werden".

[3] Vgl. auch Joh. Jak. Henkes „Musical. Patriot", Braunschweig 1741 ff., 28. Stück; die daselbst befindliche Verteidigung K. H. Grauns hat Mizler in seiner Musikal. Bibliothek (1752, III. Band, p. 364) für überflüssig erklärt; vgl. auch Marpurgs „Kritischen Musicus an der Spree". Berlin 1750, 1. Stück, p. 3 und desselben Verfassers Beyträge III, 370.

Jesu“ soll nicht mehr als Muster gelten. Wollen denn unsere Kirchenkomponisten Grauns ‚Tod Jesu‘ von *dieser* Seite noch immer einzig stehen lassen?“[1] Ferner warnt (col. 777) ein anonymer Briefschreiber vor einer Vergötterung Hasses: „Aber sollte man nicht, gerade bey ihm und gerade jetzt, von der *allgemeinen* Vergötterung desselben ablassen und in der Auswahl seiner Werke zur Aufführung behutsamer seyn? Gerade jetzt — denn nur der Unwissende oder sich selbst vorsätzlich Hintergehende kann leugnen, daß der kräftigere, gewaltigere Geist der neueren Musik uns eine Stufe höher gebracht hat. Gerade bey ihm — denn (daß ich nur eins anführe) viele seiner Melodien sind durch jenen Schwung und durch Nachahmen trivial geworden (was *ihm* gar nicht zum Vorwurf gereichen kann) und seine Munterkeit hat ihn, zu einer Zeit, wo die höhere Kunstkritik in Deutschland noch gar nicht geweckt war, leicht zu öfteren Mißgriffen verleiten müssen“ (zur Verdeutlichung seiner Meinung hat der Verfasser dieser Kritik auch Notenbeispiele beigefügt).[2] Zu erinnern wäre hier ferner an den jüngeren Fasch, der zwar Grauns beste Opern schätzte, aber ihre Gesamt-Architektur für fehlerhaft erachtete: „das ewige Einerlei der Recitative und Arien waren für ihn (Fasch) nichts weiter als ein Präsentieren und Exercieren.“[3] Noch deutlicher und noch weniger schmeichelhaft äußert sich ein anonymer „teutscher Biedermann“,[4] dessen „gerade herausgesagte Wahrheiten“ für das Jahr 1779 von einer überraschend frühzeitigen Reife sind: „Man sieht es und hört es den Hasseschen und Graunschen Opern an, daß sich beyde, so Graun als Hasse, nicht lange bey deren Verfertigung besonnen haben müssen. Der Gang der Leidenschaften erhabener Seelen war ihnen so mechanisch geworden,

---

[1] In der Allg. musikal. Zeitung 1816, col. 409 werden Vorschläge zur Verkürzung des „Tod Jesu“ gemacht; siehe auch 1812, col. 779 ff.; ferner siehe Boßlers „Musikalische Korrespondenz“ 1782, col. 88; 1788, col. 188 ff.; 1789, col. 166 ff.

[2] Reichardt hat in seiner „Musikalischen Monatsschrift“, p. 101 die von Hiller besorgten Sammlungen, „Beiträge zur wahren Kirchenmusik, von J. A. Hasse und J. A. Hiller. Leipzig bei Böhme 1791“ und „Meisterstücke des ital. Gesangs. Leipzig, Junius“ kritisiert; er sagt bei dieser Gelegenheit: „Ob aber durch dieses Unternehmen Hassen selbst ein größeres Ehrendenkmal gestiftet werde, als er sich bereits durch seine unsterblichen Werke selbst gestiftet hat, das bezweifeln wir ebenso sehr, als daß Hasse selbst damit hätte zufrieden seyn können, daß seine theatralischen Werke, die sich doch überall sehr charakteristisch von seinen Kirchenarbeiten unterscheiden (?) durch neu untergelegte geistliche Texte von ihrem wahren Existenzpunkt in die Kirche versetzt werden“. „Hassesche Kompositionen *allein* Meisterstücke des italienischen Gesangs zu nennen, verrät einen falschen Nationalstolz, der nur zu leicht seine Absichten verfehlt“; man vgl. auch ibid. p. 102 Reichardts sehr maßvolle und ruhige Kritik des von Hiller besorgten Klavier-Auszugs des Hasseschen Intermezzos *Piramo e Tisbe;* Reichardt meint, die Arien seien veraltet und zeigten keine genaue Behandlung der Poesie, „so wie sie die neuere feinere Kritik fordert“.

[3] Zelter, K. F. Ch. Fasch, Berlin 1801, p. 22.

[4] Wahrheiten die Musik betreffend. Gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann. Frankfurt a. M. 1779. Zweyte Fortsetzung, p. 102.

daß sie sich in ihren Werken sehr leichter haben ausdrücken konnten. Ihre Komposition ist nicht gesuchte oder gekünstelte Klingeley, wie jetzige Modestücke, sondern bloß fließender Gesang, wie der Gesang der Natur." [1] Mit diesem Hinweis auf Hasses und Karl Heinrich Grauns infallible und überlegene Routine im sicheren Erfassen der intendierten Stimmung finden wir den Weg zurück zu unserem kritischen Résumé über den Wert des gedanklichen Inhalts der langsamen Sätze in den Symphonien dieser Komponisten. Hier müssen wir uns mit dem äußeren Entwicklungsgang dieser Musiker einen kurzen Ausblick auf die Oper gestatten; denn sie schließlich bildet für die Wertung der Instrumentalmusik dieser Komponisten den ideellen Hintergrund.[2]

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, in breiter Analyse die typischen Velleitäten der neapolitanischen Oper bloßzulegen; in der Geschichte der deutschen Kunst ist das Aufblühen dieser Theatermusik deshalb eine so bedauerliche Erscheinung, weil diese Opern in ihrer breitspurigen Majorität das junge deutsche Schauspiel gänzlich unterdrückten, wie es in jüngster Zeit Max Martersteig[3] ausführlich nachgewiesen hat. Wir müssen uns hier mit Hinweisen auf fast allgemein verurteilte monströse Auswüchse beschränken. Eine reiche Anzahl von Broschüren und verstreuten Aufsätzen des 18. Jahrhunderts haben mit sicherem Blick zwei schadhafte Träger, auf denen der geschmackvoll aufgeführte Kunstbau der neapolitanischen Oper ruhte, aufgewiesen. Den einen repräsentiert die geradezu musikfeindliche Tendenz der Libretti, den anderen die musikalische Blasphemie des Secco-Rezitativs.[4] Lessing hat in seinen Papieren „Zum Laokoon"[5] einen Unterschied zwischen der italienischen und französischen Oper festzustellen gesucht und ist zu dem Resultat gekommen, daß in der französischen Oper die Poesie weniger die Hilfskunst sei, und daß in der italienischen alles der Musik untergeordnet sei. Lessing rügt z. B. an Metastasios *Zenobia* (von Hasse 1761 komponiert) die unnötige Häufung

[1] Vgl. Boßler, Musikal. Realzeitung 1789, col. 336 ff.

[2] Vgl. Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740, Par Charles de Brosses. Deuxième édition authentique.... Paris 1858; II, 360: „Tartini se plaignait aussi d'un autre abus (l'autre était la fausse déclamation des récitatifs), en ce que *les compositeurs de musique instrumentale veulent se mêler d'en faire de vocale et réciproquement.* „*Ces deux· espèces,* medisait-il, *sont si différents, que tel qui est propre à l'une, ne peut guere être propre à l'autre; il faut que chacun se renferme dans son talent.*" *J'ai,* dit-il, *été sollicité de travailler pour les théâtres de Venise et je ne l'ai jamais voulu, sachant bien qu'un gosier n'est pas un manche de violon. Vivaldi qui a voulu s'excuser dans les deux genres, s'est toujours fait siffler dans l'un, tandis qu'il réussisait fort bien dans l'autre.*" (Vgl. auch II, p. 381.)

[3] Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

[4] Vgl. P. C. Humanus, Musicus Theoretico-Practicus. Nürnberg 1749, I, p. 84 ff. (über Humanus cf. Gerber, Alt. Lexicon I, col. 588, Artikel Hartong).

[5] Lachmanns Ausgabe, Berlin 1838—40. XI, p. 152.

der Personen, „welche noch weit verwickelter ist als Crebillons“ und die üble Gewohnheit, auch die allerpassionierteste Szene mit einer Arie zu schließen. Lessing hat die Grundidee des neapolitanischen Opernlibrettos gerade verkehrt verstanden: in der neapolitanischen Oper besaß die Poesie eine nicht zu verleugnende Präponderanz; *sie* war in erster Linie der Träger der Ideen der Handlung. Für die Vereinigung der musischen Künste besaß der neapolitanische Opernlibrettist kein Verständnis; in seinem einseitigen Interesse für die Sonderprinzipien seiner Kunst bevorzugte er Szenen, die mit Handlung erfüllt sind oder zum mindesten Szenen, in welchen von solchen berichtet wird. Eine innige Verquickung von Poesie und Musik machte er erst am Schlusse jeder Szene möglich; wenn dann der Komponist „loslegte“, im Vollbesitz seiner Mittel schwelgte und auch dem Sänger Gelegenheit gab, seine Kunst in den Vordergrund zu stellen, darf uns das nicht verwundern. Dieser Szenenschluß mit einem fast deplaciert erscheinenden, in sich organisch gewachsenen Musikstück ist eine von den figürlichen Schwächen; Lessing erkannte sie, aber gab ihr eine falsche Argumentation.[1] In neuerer Zeit hat Hermann Kretzschmar die Grundidee der Lessingschen Auffassung wieder aufgegriffen, und ihr einen breiteren Kommentar gewidmet.[2] Kretzschmar sieht gleicherweise in der dichterischen Anlage das Hauptgebrechen der neapolitanischen Oper; er betont, daß die die Szene füllenden, geschäftsmäßig berichtenden Dialoge der Musik keine Gelegenheit bieten, mit ihrer Gefühls- und Bilderkraft die Ideen der Dichtung zu unmittelbarer Wirkung zu bringen, und daß eine wirkliche Vollmusik nur in den Schlüssen mit ihren da capo-Arien eintreten konnte; auch Kretzschmar tadelt das secco-Rezitativ und sieht in ihm eine „Halbmusik“; ob aber als ein Irrtum anzusehen ist — wie Kretzschmar meint — daß sich während der langen Rezitativpartien das Opernpublikum schwatzend langweilte, können wir nicht glauben; denn, obwohl Berichte aus jener Zeit erkennen lassen, daß die Sänger auch bei den Rezitativpartien Beifall erhielten, so finden sich doch auf der andern Seite unzweideutige Beweise dafür, daß von einer

---

[1] Interessant ist, wie der Musikästhetiker C. S. Walther, welcher 1793 Rektor des Stettiner Ratslyzeums war, übersieht, daß die Texte der Arien ausdrücklich im Hinblick auf ihre musikalische Brauchbarkeit zugeschnitten wurden, und wie er vielmehr die Güte der musikalischen Komposition auf die Güte der poetischen Unterlage zurückführen will: „Man hat auch jederzeit wahrgenommen, daß den großen Meistern, Hasse und Graun, bey den besten Arien-Texten die Arbeit am besten gelungen und man darf nur in den gedruckten Opern-Büchern die besten Arien-Texte aufsuchen, so wird man immer, ohne die Arien in der Aufführung selbst gehört zu haben, ganz sicher erraten können, daß solche die rührendsten und schönsten unter allen gewesen sind“; (mitgeteilt von Rudolf Schwartz in den *Monatsblättern*, herausgegeben von der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde, 1896, p. 98 ff.) Vgl. auch Joh. Ad. Hiller, Über Metastasio und seine Werke. Leipzig 1786, p. 173.

[2] Jahrbuch Peters 1901, p. 49 ff.

andauernden Beseelung des Publikums durch künstlerisches Interesse nicht ernsthaft die Rede sein kann.[1] Noch Georg Benda schreibt: „Ist in Italien der Anfang des Rezitativs nicht das Signal zur Konversation geworden?“[2]

In der Erörterung der Frage über die Bevorzugung der Dichtung gegenüber der Musik sind bisher Briefe Metastasios übersehen worden, in welchen sich dieser Opernlibrettist in nicht mißzuverstehender Weise und zwar abfällig über den Wert des musikalischen Dramas ausspricht; diese Auslassungen,[3]

---

[1] Abbé Richard sagt in seiner „Description historique et critique de l'Italie ou Nouveau (!) Mémoires ..... A Dijon et se trouve à Paris 1766, II. Band p. 476: „Ce que j'ai trouvé de plus intéressant à ces spectacles, est la facilité qu'ils donnent d'y trouver rassemblée la meilleure et la plus aimable compagnie; car à Venise, comme ailleurs, le spectacle intéresse très peu: on est plus occupé de ce qui se passe dans la loge où l'on est que de ce qui se fait sur le théâtre. On donne à peine quelques momens d'attention aux ariettes les plus saillantes et aux ballets les premiers jours de la représentation;“ dazu vergleiche man auch Joh. Jac. Engels „Ideen zu einèr Mimik“, Berlin 1785, I, p. 358: „Wir haben noch keinen hinlänglich gebildeten Sinn für die Kunst und sind in Ansehung ihrer noch immer ein wenig das, was in Ansehung der Musik der Muselmann ist. Das liebste Instrument ist uns, was das meiste Getöse macht und der trefflichste Virtuose, wer am heftigsten und kräftigsten aufstreicht“.

[2] Karl von Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. Hannover 1872, I, p. 29 ff.; vgl. auch Reichardt, Geist des musikal. Kunstmagazins. Berlin 1791, p. 100.

[3] The universal Museum and complete Magazine of Knowledge and Pleasure. For March 1767, p. 121. A Letter from the Abbe Metastasio, on the musical drama addressed to the author of an essay on the union of music and poetry. Wir zitieren fragmentarisch: „When music in concert with poetry aspires to superiority, it destroys poetry and loses itself. It woold be a great absurdity to suppose, that the habilements could ever be capable of meriting more regard, or attracting more attention than the very person for whom they were designed. *My dramatic pieces are much better received in all parts of Italy, when they are simply declaimed, than when they are sung in air or recitative.* Make the same trial of the finest piece of music, stript of the ornament of words, do you imagine it will stand the test? Those airs called *Bravoura*, the too frequent use of which you justly condemn, are directly the last effort of music, indeavouring to usurp an empire over poetry. Music, in these airs, pays no regard to situation or characters, neither doth it interest our passions, sentiments or reason. Il only displays its native charms, but than, what pleasure, what applause doth it excite? A pleasure that arises merely from novelty and surprise; such plaudits as cannot be justly refused to a rope-dancer, whose performance exeeds the expectation of the public. Yet proud of this success, our modern music has insolvently revolted against poetry, it has neglected the true and genuine expression, and has considered words but as a servile vehicle, which must submit to all this capricious extravagances in opposition to the rules of good sense. The theatre no longer resounds, but with the air called *bravoura*, and music has thus hastened its own fall, when it had before occasioned the ruin of the drama“. Einen weiteren Brief verzeichnet Suard in seinen *Mélanges de litérature*, Paris 1803, II, 337: „Quelque ce soit a pauvre drame, assurément ce ne sont pas nos musiciens d'aujourd'hui qui le feront valoir. Contens d'avoir dans leurs airs, le plus souvent ennuyeux chatouillé les oreilles par une *sonate de gosier*, ils ont fait du notre théâtre dramatique un amas d'invraisemblances honteux et intolérable“; lies auch Ms. Briefe an Bernacchi, Algarotti, den Grafen Cervellon, den Chevallier Chastellux und die ähnlichen Auslassungen des Dresdener Hofpoeten J. U. König in einem Briefe an Bodmer, (Alois Brandl, B. H. Brockes, Innsbruck 1878, p. 141) u. bei M. Rosenmüller, J. U. v. König. 1896 (Diss). Vgl. H. Kling, *Caron de Beaumarchais et la musique*, Rivista 1900, p. 673.

welche ihrem Verfasser beinahe einen Platz in der Reihe der opernfeindlichen Evremond und Genossen anweisen, machen die obige Behauptung, daß die Oper in erster Linie ein Tummelplatz der Poeten war, geradezu unanfechtbar; dabei war die Mehrzahl dieser Libretti, welche sich mit einer abenteuerlichen Pracht der Ausstattung an die Massenpsyche wandten, plump bis zur Übertreibung in der Verwertung der subjektiven Elementarempfindungen und kindlich unbeholfen in der logischen Motivierung der Handlung. Die ästhetische Minderwertigkeit, die zum Teil begründet liegt in der schlechten Bezahlung der Poeten — man lese Lorenzo da Pontes Memoiren (1847, I, 97) —, zeigt sich am deutlichsten in dem schematischen Zuschnitt des Ganzen auf seine musikalische Brauchbarkeit hin;[1] die im Hinblick auf den Musiker erforderliche Einschaltung lyrischer Episoden am Schlusse der Szene brachte den Poeten in die fatale Lage, beständig mit denselben absoluten Empfindungen zu arbeiten, und bei dieser Aufgabe sind fast alle Librettisten jener Zeit in Schematismus verfallen. Leider zeitigte dieser Fehler eine Nachwirkung bei den Komponisten; selbst Hasse, der sich in den Monologen und in den accompagnierten Rezitativen als ein Meister des dramatischen Affekts erweist,[2] ist hier der Schablone erlegen; auch er hat in den meisten Fällen den Ehrenplatz an den Sänger abgetreten und dessen ehrgeizige Wünsche erfüllt. Engel hat in seinen „Ideen zu einer Mimik" (II, 172) das Verhältnis des dramatischen Prinzips zum musikalischen erkannt und die Verwechslung des lyrischen Affekts mit dem dramatischen zu erklären versucht: „Wenn im Drama schon die ruhigen Sylbenmaße und die rednerische Deklamation verwerflich seyn sollen; so scheint es, daß die so charakteristischen lyrischen Sylbenmaße und die höchstvollendete Declamation des Gesangs, es noch weit mehr seyn müssen. Aber dieser Gesang, der eben auch jene Silbenmaaße notwendig macht, hat so unendlich viel Süßes; er fesselt und bezaubert durch die wohllüstigsten der feinern Sinne die Seele so sehr, versenkt sie so tief in den Genuß des Gegenwärtigen, daß man die Mißhelligkeit zwischen dem Ausdrucke und der auszudrückenden Seelenverfassung, die

[1] Vgl. August Wilhelm von Schlegel (Sämtliche Werke. E. Böcking. Leipzig 1846, V. Band, p. 352): „Vielleicht hat nie ein Dichter eine größere Fertigkeit gehabt, als er (Metastasio), in der Kunst *die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammenzufassen*; seine Lieder, womit die Personen abgehen, sind fast immer der gediegenste, musikalische *Auszug einer Gemütsstimmung*, der sich geben läßt. Aber freilich muß man gestehen, er schildert die Leidenschaft nur nach ganz allgemeinen Bestimmungen: Sein Pathos ist geläutert sowohl von allem charakteristischen als contemplativen Gehalt, und so hat die poetische Darstellung nicht schwer daran zu tragen, und kann unermüdlich mit leichter Bewegung forteilen, um alsdann dem Musiker die Sorge einer reicheren Entfaltung zu überlassen." Vgl. auch J. M. Baroni, *La lirica musicale di Pietro Metastasio.* Rivista musicale Italiana 1905, p. 383 ff.

[2] Vgl. Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig 1764 ff.; 11. Band, p. 209—268; 12. Band, 1. Stück, p. 1—41, 2. Stück, p. 217—266: eine Abhandlung über das Rezitativ.

Verwechslung des lyrischen Affekts mit dem dramatischen, entweder nicht mehr bemerkt oder sie doch nicht achtet."[1]

Hasse, Karl Heinrich Graun und ihresgleichen besaßen eine exzeptionelle Fähigkeit, den universellen Grundcharakter einer beschränkten Anzahl von Affekten in reinen Typen zum Ausdruck zu bringen. In den Arien beschränkt sich ihre Empfindungsskala auf quantitative Abstufungen von Freude und Trauer; auf einen innigen Zusammenhang mit der szenischen Situation wurde verzichtet, und allein das spezialisierende Wort der poetischen Unterlage prägte der Musik den Wert eines Spezialaffekts (Jubel, Haß, Sehnsucht, Heimweh) auf. Aber in dieser Begabung mit einem sicheren Instinkt für die objektive Klarheit des Absolut-Schönen lag auch die Gefahr, sich in ein automatisches Empfindungsleben zu verirren. Das Lexikon der Gefühlstöne, welche in den Arien zum Ausklang kamen, beherrschen diese Komponisten jederzeit mit Überlegenheit; daher auch in ihren Arien das auffallend Synonyme in Ethos und Struktur, in der Rhythmik und auch in der melodischen Linie;[2] bei Hasse fanden wir sogar die Grundtendenz — nach seinem eigenen Ausspruch — zu klassifizieren: „Gewisse Arien müssen uns *in einer Farbe* geschrieben werden." Und dann vergesse man auch nicht Marpurgs treuherzigen Ausspruch: „Wie lang eine Arie seyn müsse, ist wohl eine Frage, deren Auflösung von dem herrschenden Geschmack einer gewissen Zeit abhänget" (Anleitung zur Singkomposition, Berlin 1758, p. 78). Noch deutlicher spricht sich über diesen Punkt Metastasio in dem oben erwähnten Briefe dahin aus, daß die Musik dieser Arien „pays no regard to situation or characters, neither doth it interest our passions, sentiments or reason. *It only displays its native charms*, but than, what pleasure, what applause doth it excite? A pleasure that arises merely from novelty and surprise". Etwas von dem Geist dieser Arienmusik, deren Wesen in erster Linie in den formalen Prinzipien als Kunst zu erkennen ist, hat bei diesen Komponisten überall dort abgefärbt, wo es nicht darauf ankam, dramatisch zu charakterisieren und der Musik eine konkrete Bedeutung zu geben, sondern nur Stimmungen zu erwecken. In den Instrumentalsätzen der Opernsymphonie wurde, wenn der Komponist überhaupt an die Personen

---

[1] Vgl. auch J. A. Eberhard, Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens. Berlin 1786 (Neue verb. Aufl.), p. 156; ferner vgl. Le Chevalier B. de Chastellux, Essai sur l'union de la Poésie et de la Musique. A la Haye 1765, p. 91.

[2] Chrysander hat darauf hingewiesen, daß diese stereotypen musikalischen Figuren, welche wenig modifiziert in allen Werken bei Händel gleichsam auf Kommando erscheinen, sobald ähnliche oder verwandte Stimmungen darzustellen sind, eben durch ihre Treffsicherheit durchaus die Bedeutung typischer Figuren haben und damit Stärke und Treue des Ausdrucks sichern. Chrysander meint mit Recht, es wäre eine Beschimpfung, wollte man dieses Verfahrens wegen Händel, Hasse und Graun Manieristen nennen; resultiert doch dieses Verfahren nur aus dem Naturell dieser Komponisten, das hauptsächlich auf ein objektives Schaffen gerichtet ist; vgl. Vierteljahrsschrift 1887, p. 173 f.

des Dramas dachte, nur im Einleitungssatze eine bescheidene und leise Charakteristik gewagt; die Tendenz des letzten Satzes war, wie wir wissen, Abrundung des Ganzen, auf sein Ende und den Beginn der szenischen Handlung hinzuweisen; nur der langsame Satz war traditionell die designierte Gelegenheit, der lyrischen Ader des Komponisten gerecht zu werden. So ist das *Lento* der neapolitanischen Opernsymphonie, wie der langsame Satz der zeitgenössischen zyklischen Kompositionen überhaupt, der Tummelplatz der „sanften und lieblichen" Gefühle geworden. Die Gefühlswelt dieser Sätze hat aus naheliegenden Gründen ihre spezifische Eigenart. Der hauptsächlichste Grund ist wohl der, daß sich eben das Anschlagen wärmerer Gefühlstöne auf *einen* Satz beschränkte, den langsamen, und daß sich die Komponisten nicht darauf verstanden, auch einem im Tempo bewegten Satze Momente inniger Subjektivität einzuverleiben. Ferner haben die sentimentalen und empfindsamen Momente,[1] welche die Libretti der Metastasio, Zeno, Pasquini, Pallavicini in Fülle aufweisen,[2] in diesen langsamen Sätzen ein Echo gefunden. Die Mehrzahl dieser Sätze steht in Moll und neigt zu schmerzlichen Klagen,[3] denen Holzbläser einen weichen Untergrund geben; die glänzenden heroischen Momente des klassischen Wiener Adagios kennen diese Symphoniker noch nicht. Wenn ein Vergleich zulässig ist, dann möchten wir diese langsamen Sätze in Parallele gestellt sehen mit den Miniaturen älterer Maler, welche sich beschränkten, Geschehnisse und Stimmungen in objektiver Klarheit wiederzugeben. Diese Bilder packen unsere Seele nicht direkt, aber wenn wir unser Fühlen in sie hineinprojizieren,

---

[1] Vgl. J.-Augustin Perotti de Verceil, Dissertation sur l'état actuel de la Musique en Italie. Traduit de l'Italien. Par C.-B., Genève 1812, p. 60 ff.

[2] Vgl. auch Friedländer, Das deutsche Lied ... I, 1, p. XLVII: „In den Opernlibretti Hasses und Grauns, wie fast aller andern Anhänger der neapolitanischen Schule gehörte es keineswegs zu den Ausnahmen, daß vom Beginn bis unmittelbar vor dem Schluß ein ununterbrochenes Trauern und Jammern herrschte. Für die gezierte vornehme Welt, die sich diese Opern nach dem Diner vorführen ließ, scheint es ein besonderer Kitzel gewesen zu sein, die schmerzlichen Klagen der Ariadnen, Nymphen, Iphigenien, Dejaniren zu hören."

[3] Die Musik Hasses hat zweifellos einen stark empfindsamen Charakter, aber Hawkins, welcher in der Unterschätzung Hasses am weitesten geht, übertreibt, wenn er das Charakteristikum der Musik Hasses in einer üppigen Weichlichkeit sieht: „The abilities of Hasse seem to have been greatly over-rated by some of our countrymen who have taken occasion to mention him. Six Cantates for a voice, with an accompanyment for the harpsichord, a Salve Regina for a single voice with instruments, and a few airs for the harpsichord, a Salve Regina for a single voice with instruments, a single concerto for French horns and other instruments, and a few airs selected from his operas performed here, are all of his compositions that have been published in England; and these are so far from affording evidence of any extra-ordinary talent, that they are a full justification of the author of the Remarks on Mr. Avisons Essay on Musical Expression, who has not hesitated to assert that the distinguishing characteristic of Hasses compositions is effeminacy". (A general history V, p. 324.)

dann strahlen auch diese Werke ein reiches Innenleben aus. In jenen Adagiosätzen ist es ähnlich: das in ihnen objektivierte Empfindungsleben ihrer Komponisten strömt nicht direkt in unsere Seele über, und unsere Phantasie muß zu Hilfe kommen; diese Sätze sind keine *analoga personalitatis*, ihr Inhalt ist zumeist lediglich ein formaler. Der tiefe ursprüngliche Hang des Komponisten zum rein formalen künstlerischen Gestalten dominiert, während das eigentliche tiefinnere Erschaffen in den Hintergrund tritt oder gar aussetzt. Daß uns diese Musik nicht erschüttert und Unaussprechliches empfinden läßt, ist nicht die Folge einer Wandlung des Geschmacks und der Formation neuer Darstellungsmittel; denn wir kennen aus jener Zeit eine Reihe von Instrumentalsätzen, die trotz aller modischen Kleidung die Tiefe unserer modernen Seele bewegen. In den in Frage kommenden langsamen Sätzen wird gewissermaßen mit der Pathetik der einfachen musikalischen Akzente ein künstlerisches Spiel getrieben; Nietzsche würde in dem Stimmungsleben dieser Kunst ein „Rokoko der Seele“ gesehen haben. Überlegenheit in der technischen Anlage und die Beschränkung der tonalen Phantasie auf eng begrenzte Ausdrucksfelder haben dieser Instrumentalmusik den Stempel einer vermeintlichen inneren Wahrheit aufgeprägt; diese mußte verblassen, als neue Komponisten kamen, welche die Enge der zierlichen Formen und die beinah theoretische Abwägung des seelischen Ausdrucks, die an den Kompositionsstudenten aus Matthesons *collegia melodica* erinnert, verschmähten. Individualistische Einfälle rügten die alten Ästhetiker als einen Stilfehler. Das Hineintragen der Persönlichkeit des Schöpfers in ein Kunstwerk machten die Neuerer auf dem Wege der Intuition und des künstlerischen Enthusiasmus zum Dogma; ihre Werke mußten die älteren zum Fall bringen, denn sie kamen vom Herzen und fanden damit den sicheren Weg jeder ernsten und tiefen Kunst.

Das Resultat unserer Untersuchung der Symphonien Hasses und Karl Heinrich Grauns entzieht der weitverbreiteten Ansicht, daß der modern subjektive musikalische Empfindungsausdruck mit dem Umwege über die Oper für die absolute Instrumentalkunst erschaffen worden ist, jeden wurzelfesten Boden. Als Hasse und Graun in den besten Jahren standen, wurde der moderne Instrumentalstil von den Mannheimern großgezogen; diese Komponisten haben unabhängig von der Oper die neuen Symbole geprägt, welche dann als Scheidemünze von Hand zu Hand liefen. Daran ist kein Zweifel, daß Oper und Oratorium mitgeholfen haben, die Fähigkeiten der Musik, zu illustrieren und den Ausdruck zu vertiefen durch Anschmiegen an den Text, zu entwickeln; aber die absolute Musik ist auf eigenen Füßen erstarkt; was später wirklich von der Oper in die Instrumentalmusik übergeflossen ist, beschränkt sich auf die bekannten Instrumenten-Kombinationen, welche ihrerseits wieder Ideenassoziationen wachrufen.

Für die Entwicklung der Orchestersymphonie sind die von uns untersuchten Opernsymphonien ohne nennenswerten Einfluß geblieben; sie haben die Form nicht entwickelt, auch keinen bedeutsamen Weg zu ihrer Ausgestaltung angebahnt, und dem interessantesten Phänomen der musikalischen Historie des 18. Jahrhunderts, der Wandlung der künstlerischen Interessen in Sachen des Stils, stehen Hasse wie Karl Heinrich Graun teilnahmslos gegenüber. Ihre Opernsymphonien sind die konventionelle Nummer einer konventionellen Kunstgattung, deren Untergang durch die falschen und ungesunden Existenzbedingungen garantiert war; aber sie sind zweifellos als die reifsten Typen der italienischen Theatersymphonie zu betrachten. Hermann Kretzschmar (a. a. O., p. 52) hat gegenüber der landesüblichen Verdammung der neapolitanischen Oper in ihrer Totalität mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß diese Kunstgattung verkannte Schönheiten von einem originalen Wert aufweist; aber wir dürfen nicht die Augen dafür zumachen, daß die Konfektion des Ganzen den Keim eines frühen Verfalls in sich trug. Die in der Biographie erwähnten 99 Briefe Hasses, die ein kleines musikalisches Zeitlexikon repräsentieren, erwähnen, wie schon Kretzschmar bemerkt, von Haydn und Gluck gar nichts, obwohl sie in Wien von 1764—73 geschrieben sind. Im Hinblick auf Gluck, der auch vom Wiener Hofe (wie Hasse) protegiert wurde, mögen wohl persönliche Momente die Gründe für jenes Schweigen abgeben. Vor unseren Augen entrollt sich das Bild eines unverfälschten Konkurrenzneides: Gluck, getragen von der fortschrittlichen Presse eines Josef von Sonnenfels, übersieht Dittersdorf, und Dittersdorf geht in seiner Autobiographie über Glucks *Orpheus* und *Alceste* rasch hinweg, erwähnt auch in seinen Briefen Hasse nur einmal ganz vorübergehend. Gluck verhält sich Mozarts *La finta semplice* gegenüber indifferent, und in seinen Pariser Briefen von 1778 schweigt Mozart über Gluck gänzlich. Einem Haydn stand Hasse wohl verständnislos und gleichgültig gegenüber; freilich sind Haydns Erstlingswerke reich an traditionellen Zügen und lassen den großen Symphoniker nur in Kleinigkeiten erkennen. In Berlin wurde bis zu K. H. Grauns Tode (1759) wahrscheinlich gar nichts von der Literatur neueren Stils zur Aufführung gebracht. Hasse wie K. H. Graun sind Repräsentanten der klassischen neapolitanischen Oper mit ihrem antikisierenden Schönheitsideal. Beide mögen wohl die subjektiven Emanationen der neuen Richtung als eine mit den Prinzipien ihrer Kunst nicht zu vereinbarende Art des musikalischen Ausdrucks betrachtet haben. Daß jeder von ihnen der Repräsentant eines eigenen Stils sei, wie Rousseau meint (Lexikon, Art. style), ist irrtümlich;[1] auch scheint uns die Bemerkung

---

[1] Siehe Reichardts Vergleich zwischen Hasse und Graun, Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Frankfurt und Leipzig 1774, p. 15 ff.

Riehls,[1] Hasses Stil sei das „Meisterstück eines gleichsam aus einer ganzen Schule heraus destillierten Stils, eines allgemeinen italienischen Stils *in abstracto*“ mehr eine flüchtige Bemerkung zu sein; leider hat sie Hermann Hettner weitergegeben; vielmehr sind wir nach einer allerdings nur orientierenden Durchsicht zu der Annahme gedrängt worden, daß Vinci, Pergolese, Hasse und Jomelli vier voneinander wohl zu unterscheidende Typen des neapolitanischen Opernkomponisten vertreten. An dieser Stelle sei uns die Anmerkung gestattet, daß man in Hasse und Karl Heinrich Graun nicht deutsche Musiker in italienischem Gewand, sondern *italianissimi* zu sehen hat, wie sie Bulthaupt genannt hat. In der Mehrzahl ihrer Werke haben sie sich von der deutschen Kunst abgewandt, und vermutlich ist diese Häutung Graun schwerer geworden als Hasse. Die Abtrünnigkeit dieser beiden Meister ist beklagenswert; denn sie verleitet zu der trügerischen Annahme, daß das musikalische Deutschland des 18. Jahrhunderts zu einer Nationaloper nicht reif gewesen sei; es ist ja garnicht abzusehen, welche Entwicklung das deutsche Musikdrama genommen hätte, wenn Hasse und Graun dort weitergebaut hätten, wo beispielsweise Keiser und Schürmann stehengeblieben sind; namentlich auf den durch Hans Sommer wieder bekannt gewordenen Schürmann hat die zukünftige Forschung ihr Augenmerk zu richten. Wenn Hasse über die Alpen zog und die italienische Oper an der Quelle studierte, so jagte er nur der Mode nach; was er bei Scarlatti und Porpora lernen konnte, bot ihm auch die deutsche Heimat; dieser fehlte ja lediglich der praktische Opernbetrieb im großen Stil, wie ihn Italien längst kannte. Hasse tat nur, was viele deutsche Meister vor ihm und gleichzeitig mit ihm unternahmen: er gründete sich in Italien seinen Ruf als Opernkomponist, ging dabei zuweilen mit einer unanständigen Sorglosigkeit vor, hatte sich schließlich an Land und Leute akklimatisiert und fühlte sich in dieser Rolle um so wohler, als seine deutschen Landsleute für italienische Meisterschaftsdiplome sehr empfänglich waren. Es ist absurd, an der Hand von Mendelssohns und Nicolais italienischen Reisen nachweisen zu wollen, daß der deutsche Komponist noch 1833 sein Können von einer italienischen Akademie bescheinigen lassen mußte, da es sich doch in diesen Fällen nur um Zufälligkeiten oder günstigenfalls um die letzten Rezidive einer alten deutschen Modekrankheit handelt. Bereits ein französischer Zeitgenosse[2] hebt hervor, daß Händel
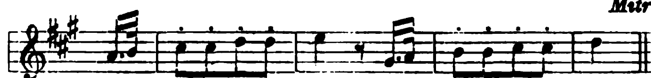
---

[1] Musikal. Charakterköpfe. 7. Aufl. Stuttgart 1886, I, p. 154.

[2] M. le Pileur d'Apligny, Traité sur la musique et les moyens d'en perfectionner l'expression. Paris 1773, p. 148: „Leurs [Hasse, Hændel] succès ont excité la jalousie de ceux ci [les compositeurs italiens], et leur ont fait dire que ces Allemands ne s'étoient rendus célèbres qu'après s'être formé le goût, épuré leur style en Italie et l'avoir accomodé au gout italien. On voudroit comparer le bésoin d'instruire des Artistes en Musique à celui des Artistes en Peinture, et leur faire une égale obli-
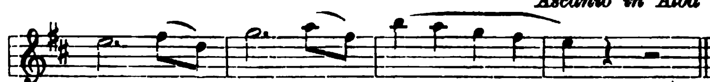
und Hasse musikalische Genies waren, welche irgendwelche Anleihen bei der italienischen Kunst verschmähen konnten, weil ihnen die Heimat alles Erforderliche mit auf den Weg gegeben hatte.

Zu erörtern bleibt noch das Verhältnis Hasses zu Mozart; aus der Biographie werden wir noch erfahren, daß Hasse den jungen, in Wien von der Gluck-Calzabigi-Partei angefeindeten Mozart protegierte, und daß 1771 in Mailand Mozarts Serenade *Ascanio in Alba* der Hasseschen Oper *Ruggiero* vorgezogen wurde. Riehl (a. a. O., p. 148) hat behauptet, ohne Hasse sei Mozart überhaupt nicht denkbar; Mozart habe oft auf den Hasseschen Formen weitergebaut und viele als original-mozartische bewunderte Wendungen hätten sich längst bei Hasse vorgefunden. Diese Behauptung ist irreführend und abzuweisen.[1] Wir selbst haben zwar behauptet, daß manches langsame Sätzchen dem Mozartschen Geist merkwürdig nahesteht und in der melodischen Linie Mozartismen kennt; aber hinsichtlich dieser Identität kommt nur der rein intuitiv schaffende Knabe Mozart in Frage. Wägt man den gedanklichen Inhalt zweier solchen sich ähnelnden Sätze peinlich streng gegeneinander ab, so ergeben sich *doch* für Hasse und Mozart scharf geschnittene Idiotismen des Ausdrucks; für Hasse resultieren sie aus der Überlegenheit und Reife der Erfahrung, für Mozart aus dem jugendlichen Eifer, mit welchem das Genie klassische Elemente der Zeit reformierend aufgreift. Die Totalanlage der Mozartschen Jugendsymphonien ähnelt, wie bereits Kretzschmar hervorhebt, (Führer I, 1, p. 111) der Hasseschen Manier stark. Aber in der melodischen Erfindung gibt Mozart schon Eigenes. Floskeln, wie die folgenden, finden sich bei Hasse und Karl Heinrich Graun nirgends:
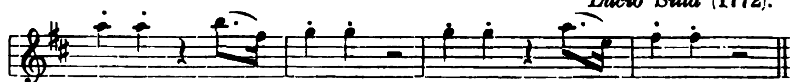
Mitridate (1770).



Ascanio in Alba (1771).



Lucio Silla (1772).



gation de voyager en Italie, comme si les partitions de Musique italienne étoient des modèles antiques qui ne pussent pas plus se déplacer que des statues. Voilà les absurdités où l'envie de trop prouver entraîne. Tout ce que Hasse et Handel auroient pu apprendre en Italie, c'étoit la Langue, c'étoit la portée des vois italiennes, supposé qu'ils ne l'eussent pas su auparavaut: mais ils y alloient si peu pour apprendre qu'ils débutèrent par faire entendre leur Musique à Rome, à Florence et à Naples."

[1] Ludwig Nohl (Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, Leipzig 1880, p. 129 Ankg.) hat die leichtfertige Behauptung ausgesprochen, man kenne „in der Tat schon heute Hasse im Grunde nur aus Mozarts Leben", eine Behauptung, welche Chrysander mit scharfem Protest zurückgewiesen hat. (Allg. musikal. Zeitung 1880, col. 165.)

Otto Jahn hat Riehl beigepflichtet und auch im allgemeinen das Verhältnis Mozarts zu den Italienern in der für den Fall Hasse-Mozart charakterisierten Beleuchtung dargestellt. Wie Chrysander in überzeugender Weise dargelegt hat, kann diese Auffassung Jahns einer gründlichen Nachprüfung nicht Stich halten. In erster Linie hat Chrysander den Irrtum Jahns, die Ursache der starken Mängel des 1770 gegebenen Mozartschen *Mitridate* läge nicht in Mozart, sondern in dem italienischen Publikum, bloßgelegt.[1] Chrysander hat darauf hingewiesen, daß Mozart in den hier in Frage kommenden Werken die unreife und zugleich überreife Stellung des Wunderkindes einnimmt, welches kritiklos nachahmt, was ihm gefällt; die Kompositionen dieser Zeit sind nirgends spezifisch italienisch, sondern verraten mehr oder weniger markant individualistische Züge.[2] Der Vierzehnjährige konnte nicht Herr über die Form sein und hat daher, da ihm sein Vater aus Mangel an ästhetischer Durchbildung nicht den rechten Weg weisen konnte, Formen der opera buffa und der opera seria vermengt. Der Erfolg, welchen der kindlich unbeholfene *Mitridate* erlangte, gründet sich in der Hauptsache auf die exzeptionelle Frühreife dieses Genies; wäre Mozart 20 Jahre alt gewesen, bemerkt Chrysander treffend, dann wäre sein *Mitridate* durchgefallen. Diese Behauptung findet eine bekräftigende Bestätigung in dem Vorfall in Mailand 1771; das Werk *Ascanio in Alba* als die Schöpfung eines Fünfzehnjährigen wirkte in seiner relativen Reife wie ein Wunder; das in Form und Gehalt abgeklärte musikalisch weit bedeutendere Werk des zweiundsiebzigjährigen Hasse, der *Ruggiero*, konnte eine solche faszinierende Wirkung nicht ausstrahlen; er wurde vielmehr als etwas Selbstverständliches hingenommen, das lediglich die Kenner in der Wertschätzung Hasses bestärkte; die große Masse feierte den 14jährigen Cavaliere, den Bologneser Akademiker; ein Knabe wie Mozart am Dirigiercembalo — dieses feine barocke Bild allein entfesselte den Beifall: evviva il maestrino! Es erging Jomelli 1773 mit seiner *Ifigenia* ebenso wie Hasse.[3] Was Mozart nicht nur von Hasse, sondern auch von den übrigen Matadoren der neapolitanischen Opernkomposition übernahm, waren die Form der Arienkomposition und die Elemente der dramatischen Charakteristik; wie Chrysander (a. a. O.) ausführt, hat Mozart weder die Arienkomposition verbessert, noch ihre Grundlagen und Formen umgestoßen; er hat auch nicht die dramatische Charakteristik erschaffen, sondern nur vermöge der ursprünglichen Kraft seiner Begabung den seelischen Ausdruck gesteigert. Man wird nie vergessen dürfen, daß Mozart in dem berühmten Finale seines *D. Giovanni* „Beispiele des Großen, Mächtigen, Erschütternden" gegeben hat, wie es Rochlitz

[1] Allg. musikal. Zeitung 1882, p. 56ff.
[2] Vgl. Detlef Schultz, Mozarts Jugendsinfonien. Leipzig 1900, p. 32, 99.
[3] Vernon Lee, Studies of the Eighteenth Century in Italy. London 1880, p. 129.

ausspricht;[1] aber die packende Realistik dieser Szene, der fortreißende Elan der melodischen Erfindung — Dauriac[2] nennt ihn *la fougue* — sind nichtsdestoweniger Züge, welche in Mozarts Totalbild nur eine Nebenrolle spielen. Die tragische Pathetik bei Mozart ist doch nur eine Folie für das Komische, und deshalb ist es nicht angängig, ihm in der Reihe der Musikdramatiker (in dem hier spezialisierten Sinne) eine exponierte Stellung anzuweisen und seine Stellung zu Vordermännern wie Hasse ernsthaft abzuwägen. In den Briefen Mozarts findet sich keine Zeile, die eine Bewunderung für Hasse zum Ausdruck brächte; wir wissen, daß Mozart vielmehr der Londoner Bach und Georg Benda[3] nahe standen. Nur noch in einem Punkte ist Mozart von seinen Vorläufern abhängig: in der Ökonomie der Satztechnik; er hat sie nicht bis zu der Simplizität getrieben, in welche sich ältere Meister zuweilen aus Bequemlichkeit verirrten; er hat durch die Durchsichtigkeit des Satzes, wie bereits Chrysander hervorhebt, reine und größere Vokalformen geschaffen und hat seinen freien Instrumentalsätzen jene plastische Transparenz gegeben, welche umso wertvoller war, als das Cembalo allmählich aus der Orchesterpraxis verschwand.

Wenn Riehl in seiner feuilletonistischen Art behauptet, die Bombe, welche Hasses Wohnhaus in Dresden anzündete und durch den Brand desselben die zum Stich vorbereitete Gesamtausgabe der Werke Hasses vernichtete, sei mitzuzählen „unter die kunstgeschichtlichen Tatsachen, durch deren Verknüpfung die reformatorischen Strebungen Glucks sich so wunderbar rasch Bahn brechen konnten“, so bezeugt er damit ein starkes Verkennen der Gluckschen Reformideen. Es ist abzusehen davon, daß eine solche allgemeine Verbreitung der Werke Hasses — welche ja trotz des Verlustes der handschriftlichen Gesamtausgabe auf Grund der Kopien von neuem in Angriff genommen werden konnte — „sicherlich einen Umschwung der ganzen musikalischen Auffassung auf lange hin verschoben haben würde“, wie Riehl meint. Auch waren Hasses Vorzüge für die damalige Zeit (1760) keineswegs noch blendend und seine Fehler und Schwächen so verführerisch, wie Riehl denkt. Das Reformwerk Glucks warf das fiktive Pathos, die affektierte Mäßigung und die traditionelle Altklugheit in der Ausdrucksweise über den Haufen. Trotz hervorragender Schönheiten waren die reinen Typen der neapolitanischen Oper einem frühen Untergang geweiht durch den stark konventionellen Zuschnitt; nur darf man diese Modeschönheiten nicht als einen spezifischen Fehler dieser Oper betrachten: im Theater, wo die Masse regiert, muß die Musik dem jeweiligen Geschmack größere Zugeständnisse machen, als im Konzertsaal und Collegium musicum der Kenner und wahren

[1] Neuer teutscher Mercur 1798, 10. Stück, p. 153 ff.
[2] Essai sur l'esprit musical. Paris 1904, p. 198.
[3] Über Mozart und Georg Benda vgl. Jahn, Mozart I, p. 577.

Kunstfreunde. Mit dem Emporkommen eines neuen Zeitgeistes, neuer Kulturmomente wandelt sich der Geschmack jenes Publikums und damit steht und fällt das ihm anvertraute Kunstwerk; zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließe sich diese Behauptung vielfach belegen. Hanslick hat auf Johann Adam Hiller hingewiesen, den typischen Hassianer des 18. Jahrhunderts, welcher behauptete, die allgemeine Barbarei müßte hereinbrechen, wenn jemals die Opern Hasses nicht mehr entzücken sollten; ähnliches behauptete Schubart von Jomelli. Hasse hat noch bei Lebzeiten erfahren müssen, daß man ihn überging, und daß man seine enorme Produktivität mit einem nicht mißzuverstehenden Blick betrachtete. Freilich waren die damaligen Opern keine Repertoireopern im modernen Sinne, aber man hätte wohl eine oder die andere wieder hervorgesucht, wenn sie eben nicht die Produkte einer Zeit gewesen, die vorüber war. Unerbittlich hat sich an Hasse, Karl Heinrich Graun und ihren Gesinnungsgenossen das Gesetz der geschichtlichen Entwicklung vollzogen. Hasses Oper hat auch der Gluckschen Reform nicht vorgearbeitet; vielmehr sind Hasse und Gluck die Repräsentanten zweier Operngattungen, die in ihren Prinzipien sich gegenüberstehen. Hasse sah das Prinzip der Oper in dem Prinzip musikalischer Schönheit, Gluck suchte es im Prinzip der dramatischen Wahrheit. Die Durchführung dieses Prinzips der rein musikalischen Schönheit bei Hasse, Karl Heinrich Graun und ihresgleichen, die Einheit ihres gesamten Schaffens, gibt ihren Werken das Großartige, aber auch das Harte und Starre. Anschließend ist zu bemerken, daß auch Mozart anfänglich der Gluckschen Reform ohne theoretisches Verständnis gegenüberstand. Chrysander hat auch hier zum Verständnis Mozarts einen lichtvollen Weg gewiesen. Mozart fühlte intuitiv, was er in abstrakter Ästhetik wohl nie begriffen hätte, und seine Begabung war so stark, daß sie die Mängel des Vermögens ästhetischer Einsicht wett machte. Er ließ, wie Chrysander meint, die großen musikalischen Erscheinungen auf sich wirken und ahmte dann ihre Vorzüge nach.[1] „In einer solchen Stellung, welche für einen schaffenden Künstler immer die natürliche bleibt, fand er auch Gluck gegenüber die richtige Position, aber erst in Paris, als die Grundsätze des Opernreformators in der Gestalt fertiger Kunstwerke ihm vor Augen traten.“ So sehen wir, wie der junge Mozart von Hasse und dessen Gesinnungsgenossen den abgeklärten italienischen Theaterstil übernahm, wie er allmählich Gluckche Prinzipien in sein Programm hineinbezog, und wie er das Fundament des Ganzen, die instrumentale Einkleidung, mit nationalen Mitteln bestritt: der deutschen Instrumentalmusik verdankt er die sein ganzes Schaffen auszeichnende Innigkeit des Ausdrucks. So erkennen wir

[1] Über den Einfluß Glucks auf Mozart vgl. Max Friedländer, Jahrbuch Peters für 1896, p. 72 und Max Arend, Blätter für Haus- und Kirchenmusik, VIII, p. 64.

in Hasse nicht nur den Repräsentanten einer Literatur der Oper, welche historisch bedingt und notwendig war, aber aus bestimmten Gründen untergehen mußte, sondern auch ein unentbehrliches Glied in der Entwicklungskette der Geschichte der Musik; dagegen hat das Schaffen Karl Heinrich Grauns als Opernkomponist keinen bemerkenswerten Einfluß gezeitigt; in der Geschichte der Kirchenmusik aber — von seinen Liedern vorläufig abgesehen — behauptet er (sicherer denn Hasse) eine fest gegründete Position.

Das Schlußwort hätte noch über Johann Gottlieb Graun ein resümierendes Urteil zu fällen, wenn nicht bereits der Abschnitt über die Symphonien und Ouvertüren dieses Komponisten dasselbe in seinen wesentlichen Zügen fixiert hätte. Jedoch sei zur Erinnerung hier wiederholend zusammengefaßt, daß der Konzertmeister Graun in der Satzanlage seiner dreisätzigen Symphonien über den Usus der Zeit, auch über die Gewohnheiten Hasses und seines Bruders Karl Heinrich Graun hinausging. Trotz des Mangels an der Reprise hat er sich in einer größeren Anzahl seiner Symphonien mit Erfolg bemüht, die Totalform des ersten Satzes auszubauen durch Einschaltung konsequenter thematischer Arbeit der Durchführungspartie. Seine musikalische Diktion kennt noch nicht das von uns vielfach charakterisierte Umschlagen des Ausdrucks im engsten Rahmen der Themenbildung, und in der Stimmungswelt seiner Musik ist die liebenswürdige Heiterkeit der Mannheimer, die Gemütlichkeit und Eleganz des Ausdrucks in den Menuetten und vor allem die Tiefe der Empfindung, welche unser Innerstes ergreift, nicht regelmäßig zu einem freien, von traditionellen Zügen losgelösten Ausdruck gekommen; mehr denn einmal ist er an der Befolgung der alten Hausregel: *artis est celare artem* gescheitert. Gleicherweise hat er nicht immer den Bann der Individuation gesprengt; aber markierte Ansätze zu modern musikalischem Fühlen sind da und lassen uns in Graun einen modern subjektiven Künstler schätzen, der zwar nicht in gleiche Reihe mit den Hauptrepräsentanten der Mannheimer Schule zu setzen ist, der aber in einzelnen langsamen Sätzen vollentwickelte Typen des modernen Instrumentalstils erschaffen hat und damit jenen Komponisten beizugesellen ist, deren Erbe der junge Haydn und Mozart antraten. Seine Gefolgschaft an die neue Richtung ist um so höher zu bewerten, als er doch unter dem Einflusse von Musikern stand, welche stets mit rückwärts gewandtem Auge den Mut der Anerkennung für das Neue nicht fanden. Ferner sehen wir in Johann Gottlieb Graun den Protagonisten unter den letzten Repräsentanten der französischen Ouvertüre; unter seinen 17 Ouvertüren prägen die einen den reinen Typus aus, welchen Fasch vorgezeichnet hatte, die andern schleifen mit einer beachtenswerten Technik das pointiert Rhythmische zugunsten einer freieren melodischen Entfaltung ab und leiten damit bestimmter in den Charakter der Symphonie über. Schließlich hat die kritische

Würdigung Johann Gottlieb Grauns den Geiger Graun zu beachten,[1] nicht den Bravourspieler des Konzertsaals, sondern den Vortragskünstler. Wie schon Seite 215 erwähnt wurde, hat Graun nach eigner und nach Hillers Aussage von seinem zeitweiligen Lehrer Tartini das Spezifische des Spiels dieses italienischen Geigers nicht übernommen;[2] nach Gerber (A. L. II, col. 622) war das Charakteristikum des Tartinischen Violinspiels die Kraft der Bogenführung und virtuoses Passagenspiel. Das letztere kehrt bei Johann Gottlieb Graun nicht so ausgeprägt wieder, daß es besonders auffällig wäre. Der Zuschnitt der Streichstimmen verrät den Geiger im Komponisten, namentlich eine Neigung für „Pikanterien der Bogenführung", zuweilen auch in dem Sinne, daß die technische Ausführung erhebliche Schwierigkeiten macht.[3] In der Hauptsache aber richtete Graun seinen Blick auf den Adel des Vortrags, wie wir einer Mitteilung Kochs verdanken (Allg. mus. Zeitg. 1808, p. 513); Koch hat darauf hingewiesen, daß man „besonders in der ehemaligen Berliner Schule mit dem Ausdruck *tempo rubato* einen Nebenbegriff verband und darunter diejenige Vortragsart dieser oder jener kantablen Stelle einer Solostimme verstand, bey welcher der Spieler mit Vorsatz von der angenommenen Bewegung des Zeitmaßes und von der gewöhnlichen Einteilung der Notengattung abwich und die melodische Tonfolge gleichsam ohne alle bestimmte Zeiteinteilung vortrug, während dabey die Begleitung aufs Strengste im Zeitmaß vorspielte." Koch weist besonders auf Franz Benda[4] hin, aus dessen Autobiographie wir wissen, daß er sich Grauns Vortrag im *Adagio* zum Vorbild nahm.[5] Dieses bestimmte Hinlenken des Interesses auf die Ausdruckskraft der Violine, das liebevolle Eindringen in die Seele des Kunstwerks sind Züge, welche das bereits gewonnene Bild der künstlerischen Persönlichkeit Johann Gottlieb Grauns präzisieren: sein Hinausdrängen über die usuelle nivellierende Art des Vortrags geht parallel mit dem Sichlosringen von hergebrachter, in Formalistik erstarrter Thematik und Rhythmik; die Fluktuationen der Seele des Komponisten finden nun bei der Reproduktion einen mitschwingenden Ausdruck. Während bei der älteren Vortragsart die Takte hinsichtlich des zeitlichen Verlaufs mit einer beinah algebraischen Identität vorüberfließen, schaltet die neue Vortragskunst *stringendi* und *ritardandi* ein; aber der Komponist fordert diese Temponuancierungen nicht durch einen ausdrücklichen buchstäblichen Hinweis, sondern er formt seine Motive so, daß sie durch ihr inneres Leben das Tempo unverrückbar festlegen und den reproduzierenden Musiker zwingen, mit dem Empfinden des Komponisten parallel zu fühlen.

---

[1] Vgl. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister. 4. Aufl., Leipzig 1904, p. 248 ff.

[2] Vgl. J. A. Scheibe, Über die musikal. Composition. Leipzig 1773, p. 580.

[3] Vgl. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts. Leipzig 1905, p. 122.

[4] In der Familie Benda wurde Vortragskunst Tradition; noch Karl Benda schrieb „Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio". (Allg. mus. Zeitung 1819, col. 817 ff.)

[5] Vgl. auch Reichardts „*Musikal. Kunstmagazin*", 1. Stück. Berlin 1782; p. 24.

Unsere Studie hat zu eruieren versucht, ob Hasse und die Brüder Graun an der Erschaffung des modernen Instrumentalstils teilgenommen haben; in bezug auf Hasse und Karl Heinrich Graun ist das Resultat negativ gewesen; es ist zugleich auch positiv; denn die Suprematie,[1] welche diese beiden Opernkomponisten behaupteten, forderte gebieterisch eine kritische Prüfung. Unser Resultat läßt uns vor allem eine These neu formieren: daß man in Sachen der Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik nur dann klar sieht, wenn man den Anschluß der Musik an das Drama nicht überschätzt. Als Opernkomponisten waren Hasse und Karl Heinrich Graun Repräsentanten eines Zeitalters, welches das Wesen der Musik als Kunst von einem Standpunkte aus betrachtete, den wir nicht mehr teilen; ihr Ideal war das absolut Schöne von Inhalt und Form — Inhalt und Form nicht im logischen, sondern in dem auf Musik angewandten Sinne; der moderne Musiker mit der Ausweitung seines gefühlten oder vorgestellten Lebensinhalts fordert im Kunstwerk eine subjektive Prägung des geistigen Gehalts. Gleichviel, ob man die Opern, Oratorien oder die absoluten Instrumentalsätze einer kritischen Prüfung unterzieht, man wird dem Schaffen Hasses und Karl Heinrich Grauns gerechter, wenn man eins nicht übersieht: das Reverentiöse ihrer Stellung und die peinliche Rücksicht, welche sie im Hinblick auf die höfische Etikette zu beobachten hatten. Beide waren Hofbeamte und mußten jederzeit bereit sein, familiäre Feste des königlichen Hofes mit den Werken

---

[1] Wir haben eine Menge Urteile der Zeitgenossen wiedergegeben, welche Hasse und K. H. Graun die erste Stelle unter den zeitgenössischen Musikern einräumen; wir zitieren hier noch eine bemerkenswerte Äußerung Gerberts (De cantu et musica sacra, II, 370): „Nuperrime fama ad nos pertulit, paradoxum visum fuisse internuntio *Turcico Viennae* ad symphoniam musicam invitato, tam fortem, bellicosamque nationem *Teutonicam*, effoeminata adeo delectari musica. Alia haec, quam sacra fuit musica, quae certe a labe eiusce modi praeservato aevo nostro fuisset, si schola, disciplinaque *Josephi* Fux conservata semper fuisset: quam negligi supra dolentem hodiernum capellae pontificiae magistrum *Josephum* Santarelli *Italum* nempe audivimus; atque inter tres solos musurgos nostrae aetatis, qui iuventuti in musica informanda prototypon esse possint ac debeant, primum *Germanum Hamburgo* oriundum, *Adolphum* Hasse posuit; qui superavit non suae gentis solum, sed *Italicae* etiam venae musicae foecunditatem, quam utinam solae ecclesiae consecrare potuisset, ad theatrum abstractus; composite tamen magis ac honeste versatus fuit in orchestra, quam plerique, quibus ecclesiastica tractanda incumbuit musica ex munere, ac statu vitae religioso, seu monastico“. Die von dem Malteser Santarelli (vgl. Gerber, A. L. II, col. 383) herstammende Äußerung teilt Gerbert p. 354 mit: „Passo quindi all' altro di pregiatissimi comandi..... qual' é di far le parte di tutte le notizie, che io mi trovo, degli autori e maestri di capella viventi i piu insigni per le lore opere di sacra musica vocale coniùnta agli stromenti, ed i piu degni percio da imitarsi da chi si accinge a scrivere una tal sorta di musica. A tré soli, secundò il mio debole sentimento, si riducono questi autori, e maestri, e sono Adolfo Hasse, detto il Sassone, Nicolo Jomelli e David Perez. Non è gia, che io non abbia udite composizioni di altri autori, le quali non meritino le primi lodi; ne ò udité anzi moltissime; ma gli autori di queste non sono per annentura sempre gli stessi“. (Der Brief Santarellis ist datiert: Rom, 11. Sept. 1774.)

ihres Geistes ausschmücken zu helfen; erwiesenermaßen mußten beide nicht nur für die Geburtstagsfeiern des Königs und der Königin, sondern auch bei kleineren Anlässen (Verlobungen, Kindtaufen) Opern oder Kantaten komponieren. Wenn man die Hofberichte der Dresdener Periodica jener Zeit liest und immer wieder auf Bemerkungen stößt wie diese: „ihre Majestäten belustigten sich mit Schießen nach der Scheibe“ oder „geruhten mit der Parforcejagd sich zu divertieren“, wenn man so den Eindruck gewinnt, daß der Dresdener Hof von 1730—60 beständig „in Gala“ war, von einem „Divertissement“ zum anderen überging, — den siebenjährigen Krieg wartete der sächsische Kurfürst in Warschau ab — so ermißt man mit einem Blicke die Prägung des gesamten geistigen Lebens und wie dasselbe beispielsweise in Theorie und Praxis der Oper abfärbte. Ist auf der einen Seite das maßlose Schwelgen in einer fabelhaften Üppigkeit die Lebensäußerung einer uns überlegenen starken Rasse, so stößt uns auf der anderen Seite die geistige Armut und Indolenz dieser aristokratischen Gesellschaft ab. Man betrachte in der Dresdener Galerie aufmerksam die Sammlung von Pastellgemälden der Rosalba Carriera, die in der Mehrzahl aus Hasses Zeit stammen; diese Porträts tragen fast ausnahmslos einen starken sinnlichen Akzent. Hasse und Karl Heinrich Graun haben sich, zuweilen geblendet von den Strahlen der Fürstengunst, von diesen depravierenden Einflüssen nicht gänzlich freimachen können;[1] sie sind, um mit Schiller zu reden, nicht nur Söhne, sondern auch Zöglinge und Günstlinge ihrer Zeit gewesen. Es sei aber nicht vergessen, daß das Schablonenhafte[2] und das Matte vieler ihrer Werke seinen Grund in der befohlenen Eile der Abfassung hat, und die Einseitigkeit des Ausdrucks resultiert wenigstens zum Teil aus dem persönlichen musikalischen Geschmack einzelner Mitglieder der Höfe in Berlin und Dresden, welche auf die Opernverhältnisse einen maßgebenden Einfluß hatten. Jedoch darf man die angedeuteten kulturellen Einflüsse nicht zu hoch bewerten, sondern muß vielmehr von der Musikwissenschaft fordern, daß sie sich von der Vormundschaft der Kulturgeschichte lossagt und ihre Selbständigkeit im eigenen Hause befestigt, eine Forderung, die vor kurzem August Schmarsow für die Schwesterkünste Plastik, Architektur und Malerei formuliert hat.[3]

---

[1] Die prahlerische Ostentation von Grauns äußerer Erscheinung, wie sie in dem Nürnberger Stich von 1752 nach dem Gemälde von A. Möller auffällt, kommt sicherlich auf das Konto des Malers.

[2] Vgl. Zelter, Karl F. Ch. Fasch, Berlin 1801, p. 22: „Wenn Graun seine Opern in Musik setzte, so geschah es nicht gar lange vor dem Karnaval. Jeden Tag machte er dann eine Arie, die des Morgens aufgesetzt und nach Tische ausgefüllet wurde. Die Worte der Recitative ließ er sich vom Copisten zwischen zwei Notensysteme schreiben und er selbst setzte nachher die Noten hinein.“ (Daß Graun öfter so gearbeitet habe, hat mir auch der verstorbene Marpurg gesagt, der es von Graun selbst gehört haben wollte; Anmkg.)

[3] Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Berlin und Leipzig 1905.

IX. Biographien.

1) JOHANN ADOLPH HASSE UND FAUSTINA BORDONI-HASSE.

Spann alle Sinnen an
Wer weis, was nicht dein Fleiß dir mehr erwerben kann.
Setz wenig, wo nicht viel; doch das nach Arbeit schmecket.
Kannst Du kein Mattheson, kein theurer Hasse werden.
O! es ist Raum genug vom Himmel biß auf Erden.
Mizler nach Rachel.
(Musikal. Staarstecher, Leipzig [1740] p. 102.)

„Il Sassone" starb in Venedig im Jahre 1783; ein warmer Verehrer seiner Kunst, der k. k. Feldkriegskonzipist Franz Sales Kandler, fand nach vielen Mühen in der Kirche S. S. Ermagora e Fortunato (San Marcuola) zu Venedig die Grabstätte des gefeierten Komponisten. Aus eigenen Mitteln errichtete Kandler im Juli [1] 1820 Hasse ein Grabdenkmal, von dem er in seiner Hasse-Biographie sagt: „la leggenda è semplice, ma dettata dal più puro sentimento". Das Denkmal, das nach einer Mitteilung des Deutschen Konsulats in Venedig (vom 11. Nov. 1905) noch erhalten ist, trägt die Inschrift:

IOA · ADVLPH · HASSE
PRAECLARO · HARMONIAE · MAGISTRO
NATO · MDCXCIX
DEFUNCTO · MDCCLXXXIV [2]
NOMINE · GRATAE · POSTERITATIS
D · D · D
FRANCISCUS · SAL · KANDLER
MDCCCXX

Zur Feier der Enthüllung des Denkmals wurde ein Requiem von Giov. Perotti aufgeführt. Kandler tat noch ein übriges, indem er die schon erwähnte biographische Skizze verfaßte; [3] diese Schrift im Umfange von 50 Seiten ist bis heute die einzige selbständige biographische Arbeit über Hasse geblieben. Jedoch bringt Moritz Fürstenaus vortreffliches und

[1] Allg. musik. Zeitung 1820, p. 646.

[2] Den Fehler — es muß heißen 1783 — hat Kandler selbst in seiner Hasse-Biographie richtig gestellt.

[3] Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del cel. Compositore di Musica Gio. Adolfo Hasse detto il Sassone. Venezia 1820, 8 und Neapel 1821, 12. Das Werk ist dem „Liceo musicale" von Bologna gewidmet und trug dem Verfasser die Würde eines Mitgliedes dieser Akademie ein.

anziehend geschriebenes Geschichtswerk über die Dresdner Oper[1] ausgezeichnetes Material für die Hasse-Forschung; auf Fürstenau fußt in allen wesentlichen Punkten Arnold Nigglis Essay über Faustina Bordoni-Hasse.[2] Manches bisher gänzlich Unbekannte bietet eine lebendige Studie von Urbani de Gheltof,[3] welche infolge der Primitivität unserer Musikzeitungen in puncto Registrierung ausländischer Nova auf dem Gebiete der biographischen und historiographischen Musikliteratur vollständig übersehen worden ist und somit für die historische Forschung nicht verwertet werden konnte. Dieses italienische Werk, von dessen Existenz der Verfasser durch Zufall erfuhr, fördert auf dem Gebiet strittiger Konjekturen entscheidendes Aktenmaterial und ist ferner besonders dadurch sehr wertvoll, daß es auf eine 99 Briefe Hasses umfassende Sammlung hinweist; es sind Briefe, welche Hasse in den Jahren 1764—73 aus Wien an den politischen Schriftsteller Abate Giovanni Maria Ortes (1713—99) geschrieben hat. Diese Briefe charakterisieren Hasse als Menschen und Künstler, seine Stellung in der musikalischen Welt und enthalten außer wertvollen biographischen Notizen feine kritische Glossen über die zeitgenössischen Theaterverhältnisse.[4]

Die vorliegende biographische Studie fußt auf Kandler, Fürstenau und Urbani de Gheltof; jedoch hat der Verfasser das gesamte deutsche Material einer zumeist sehr ergiebigen Nachprüfung unterzogen; Fürstenaus Arbeiten erschöpfen die Dresdener Materialien keineswegs; auch sind sie weder fehlerfrei, noch widerspruchslos. Für Hasses in Italien verbrachte Jahre mußte sich diese Studie in der Hauptsache auf eine kritische Zusammenstellung des kompilatorisch erworbenen Materials beschränken, für welche auch die neueste Literatur, soweit es irgend möglich, benutzt wurde; leider waren dem Verfasser eine größere Anzahl von Monographien über italienische Operntheater (von Paolo Braggi, Paolo Donati, Policarpo Guaitoli, A. B. Sberti, Fantuzzi u. a.) nicht zugänglich.

Johann Adolph[5] Hasse wurde am 23. oder 24. März 1699 in Bergedorf bei

---

[1] Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden, 1861—62, 2 Bände; vgl. auch Beiträge zur Gesch. der Königl. sächs. musik. Capelle 1849; ferner Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1856, Nr. 88 ff.; auch Sachsengrün, Kulturhistorische Zeitschrift, Dresden 1861, I, p. 115.

[2] Leipzig 1880 (Waldersees Vorträge).

[3] La „nuova Sirena“ e il „Caro Sassone“, note biografiche, Venezia 1890. 8⁰. 81 p. (ohne Angabe des Verlegers).

[4] Die Briefsammlung ist dieselbe, auf welche später Taddeo Wiel (I Teatri musicali Veneziani, 1897, Prefazio, p. XXXI) und Hermann Kretzschmar im Jahrbuch Peters für 1901 (p. 59) mit Skizzierung des Inhalts der wichtigsten Briefe hingewiesen haben; die Briefe liegen in Venedig, Museo civico, Corrersche Sammlung.

[5] Fétis und Bitter bringen einen dritten Vornamen Peter, welcher jedoch im Kirchenbuche fehlt; es liegt eine Verwechslung mit dem Vater vor; jedoch entnahm ihn Fétis wohl dem von Kandler mitgeteilten Totenprotokoll, das allerdings den Vornamen „Pietro“ mit aufführt (s. später).

Hamburg geboren. Das „Archiv der freien und Hansastadt Hamburg" besitzt nur eine einzige aktenkundige Notiz über Hasse; es ist die Eintragung seiner am 25. März 1699 erfolgten Taufe in das Bergedorfer Taufregister. Diese Eintragung, die schon Gerber verwendete (Neues Lexikon, I, 517), lautet:

Den 25. Martii. Peter Hasse Organist
undt Abel Christina ihr Kindt
Johann Adolph
[Taufzeugen] Hans Wilbrandt
Monsieur Johann Adolph Klessing undt
Frau Abel Lucia Fichters.

Hasse entstammt einer alten Lübecker Organistenfamilie, über welche vor kurzem Max Seiffert einige authentische Nachrichten beigebracht hat,[1] die wir um einige Punkte erweitern können. Hasses Urgroßvater, Petrus Hasse, war von Ostern 1616 an Organist an der Marienkirche in Lübeck, wie Eitner (Quellenlexikon V, 41) mitteilt; er starb im Juni 1640; sein Nachfolger war Franz Tunder (M. f. M. 1886, p. 121). Sein Sohn Friedrich wurde Organist in Salzwedel und 1660 Organist, Küster und Schullehrer in Neuengamme; um 1672 kam er nach Bergedorf. — Weitere Söhne jenes Petrus Hasse sind vermutlich Nicolaus und Esaias Hasse; der erstere war von 1642—1670 Organist an der Hauptkirche an St. Marien zu Rostock, der letztere übernahm am 25. Mai 1671 den Organistenposten in Helsingör, den bisher Hans Buxtehude bekleidet hatte (Vierteljahrsschrift VIII, 503, 2. Anmkg.).[2] — Der oben erwähnte Friedrich Hasse war der erste Hasse in Bergedorf; als er am 26. Januar 1688 starb, übernahm sein Sohn Peter Hasse das väterliche Amt. Dieser Peter Hasse ist der Vater des Dresdner Kapellmeisters; er verheiratete sich am 26. Januar 1696 mit der Tochter Abel Christine des Bürgermeisters Bartram Klessing. Fünf Kinder entsprangen der Ehe: 1. Bartram Friedrich, getauft 7. März 1697; 2. Johann Adolph, getauft 25. März 1699; 3. Anna Magdalena, getauft 21. April 1702; 4. Peter, getauft 1. Juli 1705; 5. Johann Peter, getauft 28. November 1708. Von diesen Kindern sind zwei, am 5. Juli und am 13. September, beerdigt worden;

---

[1] Sammelbände der IMG. VII, p. 129 ff.; die von Seiffert benutzte Quelle sind die „Nachrichten über die Familie Hasse, zusammengestellt von Ernst Hasse" (Leipzig, 1878); diese Familienschrift stellte Herr Dr. Seiffert dem Verfasser gütigst zur Verfügung. Der Verfasser dieser Schrift, Herr Prof. Dr. Ernst Hasse in Leipzig, gestattete dem Verfasser einen Einblick in zwei Nachträge zu den Nachrichten über die Familie Hasse, welche 1889 und 1903 erschienen sind; in dem ersteren findet sich über Johann Adolph Hasse nichts wesentlich Neues, der zweite berücksichtigt unsern Hasse garnicht. Ferner verdankt der Verfasser dem Verwalter der Sammlung für Heimatkunde in Bergedorf, Herrn Andreas Spiering, einige wertvolle Mitteilungen.

[2] Über weitere Träger des Namens Hasse aus jener Zeit vgl. C. Stiehl, Lübeckisches Tonkünstlerlexikon. Leipzig 1887, p. 9 und ferner Sammelbände der IMG. VII, p. 222; vgl. auch Fétis *Biographie* und die Lexika von Walther und Eitner.

welche es gewesen sind, ist nicht mehr zu ermitteln. Johann Adolphs jüngerer Bruder, Johann Peter, übernahm den Posten des Vaters, als dieser am 6. Oktober 1737 starb. Er heiratete am 24. Juni 1742 Magdalene Isabe Uhlmöller, die älteste Tochter des Organisten Anton Hinrich Uhlmöller an der St. Catharinenkirche in Hamburg und starb 1776; somit ist von 1672 bis 1776, also drei Generationen hindurch, die Bergedorfer Organistenbank im Besitze derselben Familie gewesen. Daß unser Johann Adolph Hasse nicht auf der Orgelbank Platz nahm, lag nur daran, daß ihm die Natur eine schöne Stimme verliehen hatte. Da der Vater Hasses ein Gehalt von nur 10 ℛℓ jährlich bezog, mußten die Kinder frühzeitig am Broterwerb helfen. Glücklicherweise hatten gesanglich Begabte in Bergedorf Gelegenheit, aus dem Arnoldischen Legat für die Kirchenmusik kleine Unterstützungen zu erhalten. Der zehnjährige Johann Adolph Hasse erhielt im Jahre 1709 2 ℛℓ 8 ß. und später jährlich 6 ℛℓ 10 ß. 8 ℌ. Diese Tätigkeit hielt nur bis zu seinem 15. Jahre an; es heißt nämlich von ihm: „ist aber Johanni 1714 bereits von Bergedorf fortgewesen". Hasse ist um diese Zeit nach Hamburg geschickt worden, vermutlich wegen der Mutation und weil wohl auch an eine höhere geistige Ausbildung gedacht werden mußte, wie Seiffert hervorhebt. Gerber sagt (A. L. col. 590): „Hasse brachte, nachdem er den Grund zur Musik in seiner Vaterstadt (— beim Vater [vgl. Gerber, N. L. 519] —) gelegt hatte, seine Jünglingsjahre auf einer Schule in Hamburg zu." Was es einem musikalischen Genie vom Schlage Hasses gekostet haben mag, in der Hamburger Opernluft den wissenschaftlichen Studien großen Fleiß zuzuwenden, läßt sich leicht ermessen, und es verwundert uns deshalb nicht den jungen Künstler auf der Hamburger Opernbühne agieren zu sehen. Das sollte ihm aber bald erschwert werden. Max Seiffert teilt an der Hand von Aktenstücken folgendes mit:

„Der in London am 23. Juni 1658 verstorbene Dr. jur. Joachim Petersen, Syndikus der Stadt Hamburg, hatte in einem Nachtrag zu seinem Testament den Armen Bergedorfs 10000 ℛℓ vermacht und zu Testamentsvollstreckern seinen Vater, seinen Bruder, sowie die beiden Prediger Bergedorfs ernannt. In einem ausführlichen Aktenstück vom Jahre 1659 bestimmten diese nun des Näheren, nach welchen Grundsätzen die Zinsen verteilt und das Kapital verwaltet werden sollte, und setzten ferner fest, daß die Aufsicht über das Legat bei den Familienmitgliedern und ihren Anverwandten weiter forterben solle. Auf diesem Wege der Verwandtschaft war Peter Hasse als Schwiegersohn Klessings zur Verwaltung des Petersenschen Legats gelangt. Es ist sehr bezeichnend für das Verhältnis des Organisten zu seinen beiden vorgesetzten Geistlichen, daß es bei der Verwaltung des Legats zwischen diesen Männern verschiedentlich zu scharfen Zwistigkeiten kam. Mußte Peter Hasse in seinem Kirchenamt manche Unan-

nehmlichkeit ruhig einstecken, so fühlte er sich bei der Legatsverwaltung in seinem guten Rechte und mochte das Dreinreden der Prediger nicht dulden. Diesen andererseits war es gewiß höchst unangenehm, daß das viele schöne Geld so eigenmächtig von ihrem Untergebenen verwaltet wurde ohne Rücksicht auf ihre Wünsche. Die beiderseitige Gereiztheit machte sich schließlich in Supplikationen und Gegensupplikationen an den Rat von Hamburg-Lübeck Luft. In der Beschwerde der Prediger 1728 lesen wir:

‚Und hat Peter Hasse höchst unrecht gehandelt, wenn er *contradicente Pastore* seinem Sohn Johann Adolph, alß er in Hamburg einen *Operisten* agirte, von *Anno* 1714—1717 und also in die 4 Jahre unter dem Vorwande laut Haubt-Buch, da es meinem nahen Anverwandten zu seinem *studiren* gegeben wurde, 98 Reichsthaler und 2 *Rß* zugewand. [Hasse erhielt 1714 62 *Rß* und von 1715—18 jährlich 78 *Rß*. Anmkg. d. Verf.]. NB. weder der Herr Weber noch H. Reiche welche in den Zeiten *Pastores* gewesen, haben die damahls geführte Rechnung unterschrieben.‘

Der Sieg blieb schließlich doch auf Peter Hasses Seite; selbst die Schikane der Prediger, in den öffentlichen Kanzelankündigungen Hasse immer nur als Küster zu bezeichnen, wurde ihnen amtlich abgewöhnt.“

Im Jahre 1718 hat dann Johann Ulrich König, der nachmalige Hofpoet des Kurfürsten von Sachsen, ein herzlich unpoetischer Kopf, Hasse an die Hamburger Oper als Tenoristen empfohlen; Hasse wurde damit selbständig und brauchte die Zahlungen des Legats nicht mehr. „Aber der Groll, daß der *Operiste* sie genossen hatte, hielt doch noch 10 Jahre an.“ Über Hasses Tätigkeit an dem Hamburger Institut[1] sind wir nicht unterrichtet.[2] Wie wir F. A. Voigts Biographie Reinhard Keisers[3] entnehmen, hat Keiser Hamburg 1717 verlassen und ist erst 1722 wieder zurückgekehrt; unter Keiser selbst war Hasse also nicht tätig; jedoch hat Hasse Keisers Partituren studiert, denn er sprach sich noch im hohen Alter, Burney gegenüber,[4] außerordentlich anerkennend über diesen Komponisten aus.[5]

---

[1] Mattheson erzählt mit fühlbarem Stolz: „Meines Erachtens geht Singen und Agiren sehr weit bey einem dramatischen Komponisten; das weiß Hasse sehr wohl, der beydes, *me teste*, löblich getrieben hat. Keiser sang auch überaus schön: und daher haben beyde in ihren Melodien ein grosses voraus.“ (G. Fr. Händels Lebensbeschreibung, Hamburg 1761, p. 134.)

[2] Die Allg. musik. Zeitung (VI, p. 495) zitiert eine Hamburger Opernaufführung, in welcher Hasse als Chinese auftrat.

[3] Vierteljahrsschrift 1890, p. 185 ff.

[4] Tagebuch, Hamburg 1772, II, p. 257; in der hohen Wertschätzung Keisers behauptete Hasse „nicht von Vorurteilen geblendet zu sein, da *Keiser weder sein Verwandter, noch Lehrer, ja, nicht einmal sein Bekannter gewesen.*“

[5] Vgl. auch Joh. Ad. Scheibe, Über die musikalische Composition, Leipzig 1773, Vorwort p. LIII: „Unser Reinhard Kaiser (!) war zu seiner Zeit ein vortrefflicher und an Empfindungen unerschöpflicher Componist. Händel und Hasse, diese berühmten Männer, die Deutschland in Italien und Engelland Ehre gemacht haben, haben

Was die Jahre 1721—24 in Hasses Leben betrifft, so enthalten die Mehrzahl der biographischen Notizen in Lexicis und Zeitungen Irrtümer. Chrysander schuf zuerst Klarheit.[1] Hasse wurde durch seinen Protektor König 1721 dem Herzog von Braunschweig als Hof- und Theatersänger empfohlen. Unter den Sängern der Schürmannschen Oper „Heinrich der Vogler" (II. Teil), in der Wintermesse 1721,[2] wird „*Mons. Hasse*" als Vertreter der Rolle des *Dankwart* genannt. Er befand sich also schon 1721 im Anfang des Jahres in Braunschweig.[3] Gerber (Altes Lexikon I, 591) und seine Nachfolger setzen Hasses erstes Auftreten in Braunschweig ins Jahr 1722. Irrtümer haften auch an den Notizen über Hasses erste Oper. Gerber nennt sie „Antigonus" und setzt sie 1723 an. Außerdem behauptet er fälschlich, Hasse habe dieses Werk in seinem 18. Jahre geschrieben.[4] Das Textbuch sagt uns dagegen (Chrysander): „*Antioco. Drama per musica*" — Antiochus, in einer Opera vorgestellet auf dem großen Braunschweigigen Theatro in der Sommermesse Anno 1721 (Wolfenbüttel, Bartsch); 3 Akte; italienisch nebst Übersetzung. Über den Komponisten heißt es in dem italienisch-deutschen Textbuche:[5]

„La Musica è fatta dal. Sign. A. F. (sic!) Hasse, Virtuoso di S. A. S. il Duca regnante di Braunsuiga-Luneburgo. Die Music dieser Opera ist componieret von Mons. A. F. Hassen, Cammer-Musico bei des reg. Herrn Herzogs zu Braunschweig-Wolfenbüttel Durchl."

Zu Gerbers falscher Benennung „Antigonus" sei noch hinzugefügt, daß eine Oper dieses Namens in Braunschweig nie zur Aufführung kam. Hasses *Antigono* ging 1744 in Dresden erstmalig über die Bretter.

sich gar oft seiner Erfindungen bedienet und sich dabey sehr wohl befunden. Sie verstunden aber die Kunst, sich die Erfindungen so zuzueignen, daß sie unter ihren Händen in neue und Originalgedanken verwandelt wurden. Mattheson und Telemann haben mir dieses mehr als einmal bekräftigt, und ich kann auch nach anderen zuverlässigen Nachrichten gar nicht daran zweifeln."

[1] Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper. Jahrbücher I, 1863, p. 271.

[2] Die Wintermesse begann zu Mariä Lichtmeß (2. Februar).

[3] Hasse singt auch in der Laurentii-Messe 1721 (Laurentiustag, der 10. August) in der Oper „Don Quichotte in dem Mohren-Gebirge" von Franc. Conti die Partie des *Cardenio*; das Werk wurde 1719 erstmalig in Wien aufgeführt; das italienische Textbuch von Pietro Pariati (Don Chisciotte in Sierra Morena) hatte der Hamburger Schulrektor Johann Samuel Müller für Hamburg bearbeitet; ferner sang Hasse in Caldaras *Lucio Papirio Dittatore*, deren an Schürmann gerichtete Widmung vom 9. Februar 1721 datiert ist.

[4] Burney (a. a. O., p. 256) berichtet über seinen Besuch bei Hasse in Wien: „Er sagte mir, seine erste Oper sei Antigonus gewesen, die er komponiert, als er 18 Jahre alt und noch nicht in Italien gewesen." Somit wäre Hasses Werk schon 1719 entstanden, eine Annahme, die sich anderwärts nicht bestätigen läßt.

[5] Als Dichter des Textbuches verzeichnet Chrysander Barth. Feind, dessen Dichtung *Antiochus und Stratonica* 1708 in Hamburg erschien; vgl. Goedecke, Grundriß III, p. 335; Feind nahm Zenos *Antioco* von 1705 zum Vorbild.

Hasses *Antiochus* soll die einzige Oper Hasses auf deutschen Text gewesen sein (Gerber); da die Musik verloren gegangen und nur das italienisch-deutsche Textbuch erhalten ist, wird man annehmen dürfen, daß nach dem Usus deutscher Operntheater die Rezitative deutsch, die Arien hingegen italienisch gesungen wurden.[1] In dem Textbuch dieser Oper, welche großen Erfolg hatte, findet man:

Seleucus, König von Syrien: der Capellmeister Schürmann.

Antiochus, sein Sohn, verliebt in Stratonica: Monsieur Hasse.

Fälschliche Angaben finden sich gleicherweise über den Zeitpunkt der Abreise Hasse nach Italien. Gerber gibt 1724 an. Das ist erweislich falsch. Chrysander (a. a. O.) nimmt an, daß Hasse bereits 1722 nach Italien gegangen ist, da sein Name im Personen-Verzeichnis des Pasticcio *Orlando furioso*, das 1722 in der Wintermesse aufgeführt wurde, fehlt und auch in denjenigen später aufgeführter Werke nicht anzutreffen ist. Chrysanders Annahme ist richtig. Florimo[2] zitiert für den 4. November 1723 eine Oper von Hasse *Il Tigrane*, aufgeführt auf dem R. Teatro S. Bartolomeo in Neapel. Er bemerkt dazu:

„*In quest' opera vi sono gl' intermezzi „La serva scaltra ovvero La Moglie e forza, musicati del medesimo Hasse* . . . “.

Die Annahme des Jahres 1722 als Datum der Abreise Hasses nach Italien bekräftigt am besten eine Notiz in dem dritten Bergedorfer Taufregister von 1692—1725 (Hamburg, Stadtarchiv): „14. Mai 1723 getauft ein Sohn des Amtsschreibers Fr. Wilh. Schumacher und seiner Frau geb. Klessing und als Gevatter: Joh. Ad. Hasse in Hochfürstl. Braunschweig. Diensten zu Wolfenbüttel jetzo in Italien.“ Die Frau Schumacher war eine Schwester von Joh. Ad. Hasses Mutter.

Hasse ging somit 1722[3] nach Italien. In Neapel, dem damaligen italienischen Musikzentrum, wurde er Schüler von Niccolo Porpora, welcher ihm später in Dresden manchen Kummer bereiten sollte. Hasse soll, der

---

[1] Vgl. hingegen das Exemplar der Graunschen Oper Rodelinda (1741) auf der Kgl. Bibliothek Berlin (Ms. 8204), welches bei den Arien die deutsche Übersetzung (in Bleistift) hinzugefügt aufweist, aber nicht bei den Rezitativen; dagegen wiederum hat Grauns „Pharao Tubaetes“ (Braunschweig 1734) deutsche Rezitative und italienische Arien; vgl. Christian Karl Rolle, Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Ausbreitung der Musik, Berlin 1784, p. 98: „Die große Neigung zur Italienischen Sprache für die Singstimmen, verursachte, anzutragen, wenigstens die Arien der Opern in Italienischer Sprache zu singen. Daher entstanden Italienische Arien, und die deutschen Rezitative wurden beibehalten: um Sinn und Fortgang der Geschichte besser zu verstehen.“

[2] La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. 1880—84. IV, p. 20.

[3] Vgl. auch Hiller, Lebensbeschreibungen 1784, p. 85; Mancini, Riflessioni pratiche sul canto figurato. Milano 1775, p. 29 und Dall' Olio, La Musica Poemetto; Modena 1794, p. 71.

„Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli“ [1] zufolge, unter Porporas Auspizien die Oper *Diomira* komponiert haben, welche auf dem Theater San Bartolomeo aufgeführt worden sei und seinem Ruf das Fundament gegeben hätte. Diese Mitteilung ist mit Vorsicht aufzunehmen, um so mehr als alle sonstigen italienischen Quellenwerke eine Oper *Diomira* von Hasse nicht kennen, mit Ausnahme von Florimo, welcher mitteilt, daß das Archivio del Real Collegio in Neapel Chöre einer Oper *Draomira* [2] besitzt, und welcher die Komposition Hasse zuschreibt. Der oben erwähnten *Biografia* entnehmen wir die Mitteilung, daß Hasse in Neapel in der Familie des Marchese Vargas Maccina verkehrte; dieser Marchese soll Hasse veranlaßt haben, zur katholischen Kirche überzutreten. Zelter freilich berichtet,[3] Hasse sei Faustina zu Liebe übergetreten; das wäre frühestens 1730 geschehen. Sicher ist soviel, daß sich Hasse nicht mit Porpora befreunden konnte und deshalb in die Lehre Alessandro Scarlattis überging;[4] Porpora hat diesen Schritt Hasse nie verzeihen können; wie wir sehen werden, gab es später in Dresden zwischen beiden ernsthafte Kontroversen. Hasse siegte auch damals, aber als er in späteren Jahren in Wien für Porpora Stimmung zu machen suchte, wollte er wohl den Undank gegen den ehemaligen Lehrmeister wieder gut machen.[5]

Die schon oben erwähnte Oper *Il Tigrane* ist Hasses erstes Bühnenwerk in Italien; am 4. November 1723 ist diese Oper in Neapel aufgeführt worden. Das einzig erhaltene Exemplar besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Erst 1726 folgten *Astarto* und *Il Sesostrate* (*Re d'Egitto*)[6] (26. August). Diese letztere Oper ist diejenige, welche die meisten Biographen Hasses erste italienische Oper nennen; auf dem Titel der Partitur, welche nur die

---

[1] Neapel 1819. Verfasser sind S. B. Gennaro Grossi, A. Mazarella da Cerreto, Gennaro Terracina da Manfredonia und Carlo Oliva. Das auf Hasse Bezügliche findet sich in dem Abschnitt über Porpora.

[2] Libretto von Annibale Marchese; Allaci 1755 (col. 266) nennt sie *Draomista*.

[3] Karl Friedr. Fasch, Berlin 1801, p. 12; vgl. auch die Kritik des Zelterschen Werkes in der Allg. musikal. Zeitung 1801, p. 574.

[4] Burney (a. a. O.) berichtet, Hasse habe geleugnet, daß ihn Porpora bei Scarlatti eingeführt habe. „Er sagte, Scarlatti habe, als er ihn das erstemal gesehen, glücklicherweise eine solche Gewogenheit zu ihm gefaßt, daß er ihn nachher beständig als ein zärtlicher Vater begegnet habe.“

[5] Vgl. Kandler (a. a. O.) p. 29f.; vgl. auch Carpani, Le Haydine, Milano 1812, p. 114: „L'Hasse aveva fatto un oratorio per S. M. e glie ne fu ordinato un secondo. Hasse che stimava il Porpora, ed era ottima persona, pregò il direttore della musica di corte perchè ottenesse da S. M., che, in vece sua, il volente Porpora scrivesse. Fattane la proporzione al sovrano, rispose egli da prima che non amava quello stile caprino e balbettante; ma, lodata la generosità del richiedente, finì col dire che, se ciò stavagli a cuore, gli lo accordava. Hasse tutto lieto corre colla buona novella al collega, ma lo avverte di moderarsi ne' trilli . . . . .“

[6] Von *Astarto* ist nur noch das Textbuch in Bologna (Lic. mus.) erhalten, von *Sesostrate* dagegen in Bologna das Textbuch und die Part. in Wien (Musikfreunde).

Arien enthält, lesen wir: „Il Sesostrate. Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro Bartolomeo nella Primavera dell'anno 1726 (;) in occasione del felicissimo comple años dell' archiduchessa Teresa Primogenita dell' Imperadore Carlo 6. Poesia di Angelo Caresale. Musica di Gio: Adolfo Haß detto il Sassone Maestro di Cappella del Duca di Brunswic". — Einzuschalten wäre hier, was Quantz über seine Begegnung mit Hasse in Neapel 1725 erzählt:[1]

„Herr Hasse nötigte mich, bey ihm zu wohnen. Wir wurden gute Freunde. Er hatte bis dahin noch keine öffentliche Musik in Wälschland aufgeführt. Ein vornehmer italienischer Bankier aber ließ von ihm eine Serenate für zwo Personen in Musik bringen, welches er nach Zeit meiner Anwesenheit bewerkstelligte. Farinelli und die Tesi sungen darin. Durch diese Serenate erwarb sich Herr Hasse so vielen Beyfall, daß ihm gleich darauf die Musik, der im May dieses Jahres, auf dem Königl. Theater vorzustellenden Oper, zu verfertigen anvertrauet wurde. Und diese Oper hat ihm den Weg zu seinem künftigen Glück gebahnt. Ich ersuchte den Herrn Hasse, mich mit seinem Meister, dem alten Scarlatti, bekannt zu machen, wozu er auch gleich bereit war. Allein er bekam zur Antwort: „Mein Sohn (so pflegte ihn Scarlatti zu nennen) ihr wisset, daß ich die blasenden Instrumente nicht leiden kann, denn sie blasen alle falsch."[2]

Quantz' anekdotischer Bericht dürfte der Wahrheit durchaus nicht entsprechen; daß Hasse „bis dahin (1725) noch keine öffentliche Musik" in Italien aufgeführt habe, ist natürlich ganz falsch. Daß sich dagegen Hasse einer gewissen Intimität des Verkehrs mit seinem Lehrer Scarlatti zu erfreuen hatte, ist sehr glaubhaft; hatte sich doch Scarlatti ganz zurückgezogen, sein letztes Werk „Serenata per l'ecc^{mo} Sig^{r} Principe di Stigliano" (1723) unvollendet gelassen und seinem Amtsvertreter, dem Vizekapellmeister Francesco Mancini,[3] das musikalische Szepter Neapels übergeben; im Oktober 1725 starb Scarlatti, und nun konnte sich das Interesse des Publikums auf seinen Lieblingsschüler Hasse konzentrieren.

Die Oper *Il Sesostrate*, am 26. August 1726 in Neapel (San Bartolomeo) aufgeführt, brachte dem 27jährigen Maestro große Ehren. Er genoß nicht nur Anerkennung als Komponist, sondern entzückte auch alle Hörer durch Gesang und Klavierspiel. Das Glück war ihm besonders günstig; er siedelte

---

[1] Marpurg, Beyträge I, 3. Stück, p. 227.

[2] Vgl. dazu Burneys Klage über unreine Oboen und Fagotte in Mannheim (Tagebuch II, p. 74).

[3] Thomas Busby (Allg. Geschichte der Musik, übersetzt von Chr. Fr. Michaelis, Leipzig 1822, II, p. 332) behauptet, daß „Geminiani und Hasse besonders laut und herzlich zu seinem (Mancinis) Lobe waren und Gelegenheit suchten, seinen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen"; vgl. La Borde, Essai III, p. 201.

1727 nach Venedig[1] über und wurde daselbst Kapellmeister am Conservatorio degl' Incurabili.[2] Doch auch in Deutschland hätte er Karriere machen können. Der Hof in Braunschweig wollte Konrad Friedr. Hurlebusch 1725 in Dienste nehmen; die Verhandlungen zerschlugen sich aber, weil zu einem anderen Grunde noch der hinzukam, „daß eine sichere große Dame bey Hofe den berühmten Hasse als Vicecapellmeister wieder ins Land ziehen wollte.“[3] In der Stellung als Konservatoriumsdirektor mußte Hasse mit Schwierigkeiten kämpfen; Gheltof (l. c. p. 26) erzählt:

„A Venezia dovette lottare coi vecchi pregiudizj. Qualcuno accuso il Sassone di aver lasciato, allorchè assunse la direzione dell' Istituto, quella semplicità naturale che lo distingueva dapprima, tutto intento, al contrario, (così sonava l'accusa), a far valere le sue qualità superiori in luogo di seguire la semplice via di toccare le corde più sensibili dell' anima. Ma questa osservazione è da attribuirsi piuttosto al gusto speciale d'allora, dominante in ogni concezione artistica: così che il rimprovero non và mosso all' Hasse soltanto, bensì a tutti i contemporanei, sì poeti, che musicisti. Basta leggere i versetti di quegli Oratorj che l'Hasse e i maestri del settecento rivestivano di note, per ritanere il caro Sassone complice soltanto di quella corruzione. Odasi qualche versetto da lui musicato:[4]

Accensa furore
Dolore cum plena
O barbara poena
Tremendo suspiro
Afflicta et irata
Delicta levate
Nec amplius plorabo
Nec ero turbata.

Fatta astrazione dal barbaro latino, accomodato all' intelligenza delle cantatrici, non vi sembra, però, di sentire in quei versetti un' aria dello Zeno, o del Metastasio, annonciata e ridotta ad uso di Chiesa? Ben a ragione nota, quindi il Carpani [Le Haydine, p. 140], che le arie, i duettini, i recitativi della scena salirono sulle cantorie con vero scandalo delle orecchie cristiane.“

---

[1] Hasse lernte 1727 in Venedig auch Antonio Lotti kennen, welcher damals Organist der ersten Orgel an San Marco war; Gerber berichtet, Hasse habe Lotti „zu seinem Helden erkohren“ und einstmals nach der Aufführung einer Komposition Lottis ausgerufen: „Welcher Ausdruck, welche Mannigfaltigkeit in derselben und welche Richtigkeit und Wahrheit in seinen Ideen“; vgl. La Borde, Essai; III, p. 198.

[2] Von seinen Schülerinnen an diesem Institut hat sich besonders Regina Zocchi einen Namen gemacht. (Gerber, A. L. II, col. 855.)

[3] Mattheson, Ehrenpforte p. 122.

[4] Museo Civico, Venezia. Cod. Cicogna 155.

Am 19. November 1727 wurde in Neapel (San Bartolomeo) Hasses neue Oper *Gerone tiranno di Siracusa* gegeben. In seiner Stellung als Kapellmeister am Konservatorium „degl' Incurabili" komponierte Hasse 1728 sein berühmtes Miserere,[1] „a quattro voci: due soprani e due contraalti istrumenti ad arco ed organo",[2] das in der Osterwoche dreimal mit größtem Erfolge aufgeführt wurde. Padre Martini nannte das Werk ein „lavoro mirabile", Fétis ein Werk „toujours considéré comme un modèle d'expression". Der oben erwähnte Abate Ortes schreibt noch am 2. April 1768 an Hasse:

„Il suo Miserere agli Incurabili si canta ancora dopo quasi 30 anni che non s'è mai cessato di cantare, e dopo qualche 50 interdotti dopo in più luoghi dei migliori maestri, tutti dimessi dopo uno e due anni. Io le dico tutto questo semplicemente, sicuro che non per questo ella invanisse".

Im Frühjahr 1728 schrieb Hasse ferner für Neapel *Attalo, Re di Bitinia* mit dem Intermezzo *La Finta tedesca* und für den Karneval 1729 *Ulderica* mit dem Intermezzo *La Fantesca.* Auch auf dem Textbuche zu Attalo ist Hasses frühere Zugehörigkeit zur Braunschweiger Oper noch zum Ausdruck gebracht:

„*La musica è del Signor Giovanni Adolfo Hasse, detto il Sassone maestro di Capella di S. A. S. il duca di Brunswick.*"[3]

In Kürze war Hasse eine populäre Persönlichkeit geworden. Kandler behauptet, durch ganz Italien sei der Ruf, „il caro Sassone" gedrungen.[4] Kretzschmar[5] nennt diese Bezeichnung eine obligate Anekdote; ob man sich ihrer nun mündlich oder schriftlich bediente, hat prinzipiell keinen Wert; ästhetisierende Historiker haben den Ausdruck gern bis zum Superlativ hinaufgeschraubt (il divino, caro Sassone);[6] wichtig aber ist, daß viele Opernpartituren Hasses lediglich die Aufschrift *musica di Sassone* tragen.

Im Jahre 1727 scheint auch Hasses Bekanntschaft mit Faustina Bordoni erfolgt zu sein; es ist sehr wahrscheinlich, daß Faustinas Lehrer Gasparini und B. Marcello Hasse die Erlangung des Kapellmeisterpostens am Konservatorium „degl' Incurabili" erleichtert haben.[7] Unstreitbar war Hasses

---

[1] Franc. Caffi, Storia della musica sacra, Venezia 1854, I, 395, 428 ff.

[2] Das Original liegt in der Capella Marciana in Venedig, wie mir freundlichst mitgeteilt wurde; in der Karwoche wurde das Miserere regelmäßig aufgeführt (Burney, Tagebuch I, p. 132); es wurde 1834 von Ludwig Hellwig im Klavierauszug herausgegeben (Berlin, T. Trautwein); vgl. die Besprechung in der Allg. musikal. Zeitung 1834, col. 346 (col. 425 ff.).

[3] Burney, *A general history of music,* vol. IV, p. 549.

[4] Bereits Händel erntete dieses Epitheton, vgl. Chrysander, Händel I, p. 208.

[5] Vierteljahrsschrift I, p. 231.

[6] Sowinski, Alb., *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes* ... (1857) bringt die Bezeichnung *il gran Sassone.* Kandler (a. a. O.) nennt seinen Helden auch *il buon Sassone.*

[7] Vgl. auch Gerber, Neues Lexikon II, p. 516.

eheliche Vereinigung mit Faustina ein weiterer Anstoß zur glänzenden Entwicklung seiner Laufbahn; auch dürfte Hasse in erster Linie seiner Gattin die spätere Berufung nach Dresden zu verdanken haben. Riehl [1] geht zu weit mit der Behauptung, Faustina habe ihren Gatten als Komponisten gefesselt gehalten „in den erstarrenden Grundformen der damaligen italienischen Heldenoper"; es ist zuzugeben, daß Faustinas Einfluß den Geist der kompositorischen Arbeiten Hasses bestimmte; jedoch ist das Hauptsächlichste, daß Faustina, welche 1727 schon europäische Berühmtheit erworben hatte, Hasses zukünftigen Weg ebnete; [2] deshalb muß auch ihr Lebensweg hier skizziert werden.

Faustina Bordoni wurde im Jahre 1700 in Venedig geboren, wie aus dem bei ihrem Tode aufgenommenen Protokoll hervorgeht; ihr Vater war Paolo Bordoni, nach den meisten Quellen ein Patrizier. In dem Hause, in welchem sie aufwuchs, wohnte auch Elisabetta Renier, die Gattin des Patriziers Gaspare Lombria; diese Patrizierin war eine Musikfreundin und veranstaltete musikalische Kollegien, deren „anima e vita" Benedetto Marcello und Michelangelo Gasparini waren. Der Bruder des ersteren, Alessandro Marcello, war gleicherweise Komponist und Mäcen. [3] Zur Charakteristik dieser Sphäre, in welcher Faustina aufwachsen sollte, sei erwähnt, daß man in Dingen der Moral freien Anschauungen huldigte; der italienische Biograph, dem wir folgen, Urbani de Gheltof erzählt, daß die bereits erwähnte Elisabetta Lombria mit Benedetto Marcello, „in una intimità di amore" lebte, welche eine öffentliche Kritik herausforderte; auch fehlte es nicht an einer anonymen Satire mit der bösartigen Devise: „A Madama Lombria, sopra il rimaritarsi". Dieses musikalische Kränzchen wurde bald auf Faustinas Gesangstalent aufmerksam, und Elisabetta Lombria empfahl Faustina an Gasparini [4] und Benedetto Marcello; auch Antonio Bernacchi dürfte zeit-

---

[1] Musikal. Charakterköpfe. 7. Aufl. Stuttgart 1886, I, p. 128; die von Riehl mit apodiktischer Gewißheit hingeworfene Behauptung, Hasse habe „mehr als hundert Opern im steten Berechnen auf die möglichst höchste Entfaltung einer einzigen Sängerin" — Faustina — geschrieben, ist irrig; die Haltlosigkeit geht schon daraus hervor, daß Hasse nach Faustinas Rücktritt von der Bühne — 1751 — noch über 20 Opern komponierte.

[2] Vgl. Mattheson, Ehrenpforte p. 238: „Eine Conradi, eine l'Epine, eine Faustine, eine Keiser, machen allemahl einen guten Keiser, Bernardi und Hasse."

[3] Über die Musiksoireen im Palast Marcello vgl. P. Scudo, Der Chevalier Sarti oder musikalische Zustände Venedigs im 18. Jahrhundert. Übersetzt von Otto Kade, Dresden, 1858, p. 420; ferner vgl. B. Marcello, Estro poetico-armonico. Venezia MDCCCIII, Tomo I, p. 22, Abschnitte 15 und 16; ferner vgl. Franc. Caffi, Storia della Musica sacra. Venezia 1854; I, 182; II, 178.

[4] Gerbers Behauptung (A. L. I, col. 475), Faustina habe Gasparinis Schule schon 1710 verlassen, ist irrig; es ist nicht anzunehmen, daß Faustina schon als eine Zehnjährige vollkommen ausgebildet war.

weilig an Faustinas gesanglicher Ausbildung sich beteiligt haben; Gerber behauptet (Altes Lexikon, col. 601), Faustina habe „nach der neuen Art des Bernacchi“[1] gesungen und „vieles zu der Ausbreitung dieser Manier“ beigetragen. Faustina wurde sehr rasch bekannt, und schon früh verherrlichte sie ein anonymer Dichter mit diesen Strophen:

„.....in quella bocca, in cui
Rubineggia la lingua, i detti move,
Semina Idolatria, fiommelle piove
E trasforma in sospir l'anima altrui.

E si trilla, o gorgheggia, all' improviso
Spopolendo di Lumi il Coccio eterno,
Può trarre il sole ed aggionar l'inferno,
E fabbricar nel centro di Paradiso.“

Im jugendlichen Alter von 16 Jahren[2] trat Faustina zum erstenmal öffentlich auf, in der Oper *Ariodante*, welche im Mai 1716 auf dem Theater S. Giov. Grisostomo in Venedig aufgeführt wurde; das Werk, welches Carlo Francesco Pollarolo (Pollaroli) komponiert hatte, war dem sächsischen Kurprinzen Friedrich August gewidmet.[3] Dieser Fürst, welcher später als sächsischer Kurfürst Friedrich August II. (1733—1763) Hasse und dessen Gattin an die Dresdner Oper berief, war von 1711—1719 in Frankreich und besonders in Italien auf Reisen begriffen, welche hauptsächlich dem Studium der Kunst galten. In Venedig hielt sich der Kurprinz vom Frühjahr 1716 bis zum Herbst 1717 auf und unterhielt eine eigene Kammermusik, welche vom April bis Dezember 1716 Johann George Piesendel[4] leitete (der letztere hatte seit 1712 den nächsten Platz neben dem Konzertmeister Volumier im Dresdner Orchester eingenommen). Der Kurprinz muß über *Ariodante* entzückt gewesen sein, da er die Widmung annahm und Faustina den Titel einer „virtuosa di camera da Augusto II. Elettore

---

[1] Über die Schule des Bernacchi, welchen Algarotti beschuldigt, der Urheber der Ausschweifungen zu sein, die sich im Gesang eingeschlichen hätten, vgl. Vinc. Martinelli, Lettere familiare e critiche. Londra 1758, p. 359 ff.

[2] Vgl. B. Marcello, Il teatro di Musica alla moda. Firenze 1841 (Nuova Edizione) p. 20: „In primo luogo dovrà la virtuosa moderna incominciare a cantar sul teatro prima di toccar gli anni *tredici*, nel qual tempo non dovrà saper molto leggere, non essendo ciò necessario alle virtuosi correnti; per tal effetto, dovrà ben tenere a memoria alcune arie vecchie d'opera, minuetti, cantati, etc. facendosi sempre sentire con le medesime, e non avrà mai solfeggiato, nè solfeggierà mai, per non cader ne' pericoli detti di sopra al virtuoso moderno.“

[3] Dedikationsexemplar auf der Dresdner Kgl. Bibliothek (Mus. B. 642); die Dedikation verzeichnet die Form Pollaroli.

[4] So schreibt er seinen Namen auf dem am 4. Februar 1716 ausgefertigten Reisepaß (Dresden, Staatsarchiv loc. 4716, vol. II, Bl. 11).

di Sassonia" verlieh. Dieser Titel war nicht der erste, den Faustina sich ersang; schon im Textbuch zu dieser Oper steht zu lesen: „La signora Faustina Bordoni, Serva attuale e Virtuosa di Camera del Serenissimo Elettore Palatino." [1] Die sechzehnjährige Faustina feierte Triumphe, die um so höher anzuschlagen sind, als neben ihr Marianna Benti Bulgarini *(la Romanina)* sang, die „tiefe Sopranistinn"[2], eine gesanglich und mimisch ausgezeichnete und erprobte Künstlerin.[3] Das Publikum war vor Entzücken außer sich und nannte Faustina „la nuova Sirena". Eine Reihe leidenschaftlicher Verehrer scharte sich um die junge Künstlerin; aber sie selbst brachte nur ihrem eigentlichen Protektor, Alessandro Marcello, Gefühle der Dankbarkeit und Liebe entgegen. Welchen Charakter die Beziehungen zwischen Faustina und Al. Marcello hatten, wissen wir nicht genau; Urbani de Gheltof meint: „Faustina seguiva la carriera avventurosa e galante del teatro, che, quasi per forza, dovra essere immorale e sprezzata. Gli stessi severi Inquisitori di Stato, come il prete ricorda all'uomo la polvere in cui dovra ritornare, così ammonivano gli attori: „Recordère che vù ..... sè persone in odio a Dio benedetto, ma tolerai dal principe, per poscolo della zente che se compiase delle vostre iniquita". In späteren Jahren hat sich Al. Marcello über diese Beziehungen, die vermutlich über platonische Tendenzen hinausgegangen sind, schonungslos lustig gemacht; er hat unter dem Pseudonym *Aetherius Stimphalicus*[4] bissige Epigramme herausgegeben, von welchen acht deutlich auf Faustina zielen; wir geben nur eine Auswahl:

Ad Faustam ... (CLXVII).

O donum eximium, quod sis, pulcherrima, Fausta!
O damnum eximium quod tibi nota nimis!

Ad Faustam ... (CCCCXXXXIX).

Difficile; in me conjiciat sua tela Cupido!
Nam (me deludar) nonnisi amatus amo.
Instabilem culpas? me infidem, Fausta reprendis?
Tunc ego Myrtillus, quando Amaryllis eris?

---

[1] Verleiher dieses Titels war vermutlich der Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz.

[2] Vgl. Burney, Tagebuch III, p. 136; Gerber (A. L. I, col. 222) nennt sie noch Bulgarelli; vgl. aber desselben Neues Lexikon I, col. 550.

[3] Vgl. Opere di Pietro Metastasio. Venezia 1813. Tomo I. Vita dell' Autore p. 40 ff.; Metastasio, Faustina, Hasse. Farinelli hielten einander treue Freundschaft; Vernon Lee (Studies of the Eighteenth Century in Italy, London 1880, p. 176) erinnert an ein halb realistisches, halb allegorisches Gemälde des Malers Amiconi, auf welchem dieser selbst in Gesellschaft von Faustina, Metastasio, Farinelli zu sehen sind; Hasse fehlt leider; vgl. Corr. Ricci: Vita Barocca. Milano 1904, p. 300.

[4] Inter seria Aetherij Stimphalici Studia Iuveniles Joci. Parisijs (s. a.), p. 51, 57, 59, 97, 99. 105, 110; vgl. Gerber, A. L. I, 389, Artikel *Eterio Stinfalico;* ferner A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts. Leipzig 1905, p. 65.

Ad Faustam ... (CCXII).

Te rigidam juras, nulloque ardore flagrantem?
Lingua, non oculis fallere, Fausta, potes.

Faustinas Tätigkeit blieb vorläufig auf Venedig beschränkt; sie sang 1717 in Tom. Albinonis *Eumene* und A. Lottis *Alessandro severo;* auch unternahm sie in demselben Jahre eine Reise nach Florenz und erntete daselbst ungeheuren Beifall; sie kehrte nach Venedig zurück und sang daselbst im Herbst 1718 bei einer Wiederholung von C. F. Pollarolis *Ariodante* zum erstenmal[1] mit ihrer Rivalin Francesca Cuzzoni.[2] In demselben Jahre zur Zeit des Karneval[3] sang Faustina noch in Marco Ant. Bononcinis *Astianatte* und in Gasparinis *Arsace.* Im Jahre 1719 tritt sie auf in Ant. Pollarolis *Leucippe, e Teonoe,* in M. A. Gasparinis *Il Lamano* und in G. M. Orlandinis *Ifigenia in Tauride,* in den beiden letzten wiederum mit der Cuzzoni. Im Herbst 1720 folgen dann Giov. Portas *Teodorico,* im Karneval G. M. Orlandinis *Paride,* im Karneval 1721 desselben *Nerone* und Ant. Pollarolis *Lucio Papirio Dittatore;*[4] in den beiden letzten tritt Faustina vorläufig zum letztenmal mit ihrer Rivalin aus Parma auf. Wir finden Faustina im Juni 1721 in Bologna mit der Tesi[5] *(la Moretta)* zusammen zur Aufführung von L. Ant. Predieris *Astarto.*[6] Von Bologna führt ihr Weg nach Neapel, wo sie vom Karneval 1722 bis zum Frühjahr 1723 verblieb; nur machte sie im Frühjahr einen kurzen Abstecher nach Bologna und sang auf dem Theater Malvezzi im Mai 1722 in Gius. Maria Orlandinis *Ormisda,* „affine di assecondare il desiderio di alcune cavalieri".[7] Nach Neapel zurückgekehrt, tritt sie im Karneval 1722 in Sarros *Partenope,* im August desselben Jahres in L. Leos *Bajazette* und im November in Vincis *Publio Cornelio Scipione* auf. Im Jahre 1723 wurden auch, zur Erinnerung ihrer Triumphe in Florenz, zwei von Giuseppe Brocetti entworfene Medaillen auf sie geprägt. Das Jahr 1723 — zum Karneval sang sie in Neapel in Feos *Siface* — brachte ihre erste Reise nach Deutschland, an den

[1] Die Angabe Fuller-Maitlands (The age of Bach and Handel, Oxford 1902, The Oxford History of Music, vol. IV, p. 210), Faustina sei erst 1719 erstmalig mit der Cuzzoni zusammen aufgetreten, in Gasparinis Lamano, ist irrtümlich.

[2] Die Cuzzoni war mit Faustina gleichaltrig; sie wurde 1700 in Parma geboren und sang erstmalig 1716 in Bologna in Bassanis *Alarico, Re dei Goti* (vgl. Roberti, La musica nel secolo XVIII. Rivista musicale 1900. p. 716.)

[3] Karnevalszeit vom 26. Dezember bis zum Fastnachtsdienstag.

[4] Die in Venedig aufgeführten Opern nach Wiel, I Teatri Musicali, Venezia 1897.

[5] Ricci, I Teatri di Bologna. Bologna 1888, p. 422.

[6] Über Vittoria Tesi vgl. Chrysander, Händel, I, p. 183 ff.

[7] Wie Ricci, (a. a. O., p. 144) mitteilt, waren die Aufführungen an diesem Theater *„per iniziativa di una comitiva di cavalieri bolognesi"* wieder aufgenommen worden. Die hauptsächlichen gesanglichen Kräfte waren außer Faustina: Giovanna Albertini (*La Reggiana*), Antonio Bernacchi, Bartolomeo Bartolini, Andrea Paccini, Giov. Batt. Rapaccioli und Giov. Batt. Pinacci.

Münchener Hof. Wie wir aus dem Tagebuch [1] des Grafen Maximilian von Preysing erfahren, sang Faustina am 1. Oktober 1723 zum erstenmal am Hofe, bei der sogenannten Tafelmusik. Am 12. Oktober, zum Namenstag des Kurfürsten, trat sie in Pietro Torris Oper *Griselda* auf,[2] zu der die Proben schon am 6. September begonnen hatten. Faustina hat sich nach dem Besuch des Münchener Hofes wieder nach Italien gewandt;[3] Urbani de Gheltof zufolge (a. a. O.) singt sie im Winter 1723 in Mancinis *Trajano* in Neapel.[4] Im Herbst 1723 singt Faustina in Neapel in Porporas l'*Amare per regnare* und kurz darauf in Venedig in Franc. Gasparinis *Li equivoci d'amore e d'innocenza*, und im Karneval 1724 in Giacomellis *Ipermestra* und in G. M. Gasparinis *Il più fedel tra gl' amici*. Am 26. August 1724 singt Faustina in einem Hofkonzert[5] in München, am 24. September und 11. Oktober ebenda mit Bernacchi in Pietro Torris *Amadis de Grecia*.[6] Nach Venedig zurückgekehrt, hören wir sie in Franc. Brusas *Il Trionfo della Virtù* und zum Karneval 1725 in G. M. Orlandinis *Berenice* und in den Opern *La Rosmira fedele* und *Ifigenia in Tauride* von Leon. Vinci.[7] Von

[1] Auf dieses Tagebuch (München, Hof- und Staatsbibliothek) hat Ad. Sandberger in der Vorrede der Abaco-Ausgabe hingewiesen (Denkmäl. D. T. in Bayern I).

[2] Vgl. auch Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising 1865, p. 109; Faustina sang die *Griselda*, Ant. Bernacchi den *Gualtiero;* im Textbuch heißt Faustina wiederum „Virtuosa di S. A. E. Palatino."

[3] Von München aus scheint sich Faustinas Reise zunächst nach Böhmen gewandt zu haben. Bosslers *Musikal. Korrespondenz* (1791, col. 169) meldet, daß bei Gelegenheit eines Besuchs, den Karl VI. in Gesellschaft Friedrich Wilhelms von Preußen und Friedrich Augusts von Sachsen dem Grafen Wenzel von Trautmannsdorf abgestattet hätte, Faustina und ihr Reisegefährte Mauro Alessi „beschrieben" worden wären. Der böhmische Graf, welcher selbst ein eifriger Kunstfreund war und seinen hohen Gästen mit Faustinas Kunst einen hohen Genuß bereiten wollte, war Franz Wenzel von Trauttmannsdorff (vgl. Wurzbach, Biogr. Lexicon des Kaisertums Österreich, 47. Teil. Wien 1883, p. 57 ff.). Wir möchten diesen Besuch in den Herbst 1723 setzen: Karl VI. war Anfang September in Prag gekrönt worden und hielt sich 4 Monate lang in Böhmen auf.

[4] Frühestens im November; das Teatro San Carlo eröffnete die Saison am 5. November; cf. Volkmann, Historische-kritische Nachrichten von Italien. Leipzig 1770—71. Band III, p. 157.

[5] Die angesetzte Oper konnte nicht aufgeführt werden, da die Musiker streikten, weil sie drei Jahre lang kein Gehalt gekriegt hatten. (Dresden, Staatsarchiv.)

[6] Laut Korrespondenzen des Grafen Wackerbarth und des Generalfeldmarschalls Grafen v. Flemming (Dresden, Staatsarchiv).

[7] Ein deutsches Urteil über ihre damaligen Leistungen in Venedig wird nicht überflüssig sein. Nemeitz, Joach. Christ. (Nachlese besonderer Nachrichten aus Italien, Leipzig 1726, p. 426) schreibt: „. . . . . . und habe ich unter andern zu Venedig in der Opera St. Chrysostomo die berühmte Faustinam gehört, welche den vordersten Teil von einer Arie zwar allemahl erstlich so, wie sie der Componist gesetzet hatte, weg sang, wenn es aber da capo kam, und sie solchen repetierte, so that sie allerhand doublements und manieren, ohne das allergeringste von der accuratesse des accompagnemens zu verlieren, hinzu; so daß ein Componist selbst — seine Arie in der Kähle derjenigen, die sie hervorsingen, zuweilen viel schöner und angenehmer findet, als in seiner eigenen Idee selbsten."

Venedig aus trat Faustina 1725 das glänzende Wiener Engagement an; sie sang wohl zum erstenmal am 28. August 1725 in Caldaras *Semiramide in Ascalone* und zwar die Partie der Semiramide; am 4. November ist sie die Darstellerin der Rolle der Lucinda in Caldaras *Venceslao*, und am 19. November singt sie die Juno in Fux' *Giunone placata.*[1] Faustina verblieb nur ein halbes Jahr an der Donau und verabschiedete sich als *Gianisbe* in Gius. Porsiles *Spartaco* (Text von Pasquini) am 21., 27. Februar und 3. März 1726 von dem musikalischen Wien. Zeno, der kaiserliche Hofpoet, schreibt[2] am 1. Dezember 1725:

„La Faustina continua a farsi un grande onore, e non senza suo profitto, mentre martedi sera avendo molto cantato in una numerosa assemblea di Principi e gran Signori in casa del Sig. Principe di Lichtenstein, vi fu da questo Signore regalata di una bellissima borsa con entro cento ungheri ruspi. Mercoledì cantò la sera in casa del Sig. Ambasciatore di Francia, dove tornerà martedi prossimo, e non riporterà un altro ben regalo: che buon prò ne le faccia, meritandolo ben essa per le sue cortesi e gentili maniere, con le quali, non meno che col suo nobil canto, si è guadagnato l'affetto e la stima di tutta la Corte."

Zeno schreibt ferner am 23. März 1726 (a. a. O., p. 418):

„Lunedi partirà di qui la Faustina, alla volta di Londra. È incredibile il desiderio che lascia qui di se stessa a tutta la Corde, e in particolare alla Padronanza, da cui è stata generosamente regalata e distinta."

Matthesons Notiz[3] ist die einzige Quelle über die glänzenden Wiener Bedingungen:

„Wien. Als dem Kaiser jüngsthin die Ankunfft der fameusen Sängerin Faustina hinterbracht worden, hatte seine Majestät gesagt: „Nun, ist denn endlich dieses große Weltwunder allhier eingetroffen!" Indessen bekömmt dieselbe biß Ostern 15000. Gulden von Ihro Kayserl. Majestät pro fixo, wofür Sie den biß dahin etwa zu haltenden Opern und Oratoriis in den Fasten beiwohnon muß. Sie hat sich auch dieser Tagen bey des zur Abreise nach Hannover sich damals praeparierenden Prinzen Eugenii Durchlaucht bereits hören lassen! jedoch, nach ihrer Politique, nicht viel besonders gemacht; bey dem Grafen von Collalto hingegen in einer großen Assenblée recht charmant gesungen. Sie wird zur bestimmten Zeit von hier nach England gehen: allwo ihrer 2500 Pfund warten."

Wie sehr Faustina am Wiener Hofe geschätzt wurde, beweist am besten ein Brief des Abate Ortes (datiert Venedig, 14. Jan. 1761, an Hasse nach Wien):

---

[1] Köchel, Ritter von, Joh. Jos. Fux. Wien 1872, p. 172.

[2] Lettere di Apostolo Zeno. Venezia 1752. p. 395.

[3] Critica Musica II, p. 380. (Matthesons Notiz wurde übernommen von M. Jacob Adlung, Anleitung zur musikal. Gelahrtheit. Leipzig 1783, p. 107).

„Maria Teresia, la quale stimava assai Faustina, le narrava come nel 1725, bambina di sette anni avesse con lei cantato in un'opera di Fuchs (Fux). E si chiamava allora, quasi superba di avere unito la suo voce a quella della Sirena, bella de suoi venticinque (sic!) anni e quando la splendore della grazie delle personali e l'incanto della voce la rendevano l'idolo delle scene.“[1]

Am Montag, den 25. März 1726 reiste Faustina, vielleicht in Gesellschaft des Geigers Mauro d'Alaia,[2] nach London ab, wo sie mit Ungeduld erwartet wurde. Den Sonderabschnitt „Faustina in London“ hat Chrysander in seinem „Händel“ (II, 142 ff.) mit ausgezeichneter Gründlichkeit bearbeitet;[3] jedoch hat sich der Händelbiograph nicht ganz freimachen können von einer einseitigen Parteinahme für Händel, welche besonders auffällig in den Ausführungen über Faustina zum Ausdruck kommt; wir haben nur die schiefen Deutungen kritisch zu beleuchten, die übrige durchaus zuverlässige Darstellung dagegen für unsere Zwecke zu exzerpieren.

Schon das „London Journal“ vom 30. März 1723 meldet, daß Faustina die (in London tätige) Cuzzoni übertreffe und schon nach London eingeladen sei. Die Cuzzoni, aus der trefflichen Schule eines Francesco Lanzi hervorgegangen, war bereits seit dem Januar 1723 in London und hatte zum erstenmal in Händels *Ottone* (12. Januar) gesungen;[4] ihre vollendete Technik und ihr seelenvoller Vortrag[5] hatten ihr den Ruf der besten Sängerin der Zeit eingebracht; für ein Gehalt von 2000 £ war sie für London gewonnen worden; in Faustina erwuchs ihr eine Rivalin, deren Stärke in einer virtuosen Technik und in der Abrundung der gesamten gesanglichen und mimischen Leistung lag. Faustina kam im Mai 1726 nach London, für 2500 Pfund engagiert, und trat erstmalig in Händels *Alessandro* am 5. Mai 1726 vor das sensationslüsterne Londoner Theaterpublikum. Chrysander meint, Faustina sei später, als mit der Londoner Direktion verabredet, in London eingetroffen, habe auf diese Weise das Interesse der Londoner gespannt und somit eine wirkungsvolle Reklame inszeniert; diese Deutung ist abzuweisen; wie wir gesehen haben, hatte Faustina erst im Sommer 1725 ein Engagement für Wien angenommen;[6] es ist ausgeschlossen, daß sie sich gleichzeitig auch für London

[1] Gerber (A. L. col. 881) berichtet: „Bei einer Unterredung (der Kaiserin Maria Theresia) mit der 70jährigen (recte 72jährigen) Faustina um 1772 sagte sie im Scherze: ‚Sie dächte, sie wäre wohl *die erste Virtuosa* in Europa.‘ Und meinte damit die älteste. Indem sie darauf zielte, daß sie sich schon in ihrem 5ten Jahre öffentlich hören gelassen habe.“

[2] Gerber, A. L. I, col. 19.

[3] Hawkins, A gen. hist. V, p. 310 ff.; Burney, A gen. hist. IV, p. 305 ff., 325.

[4] Vgl. Chrysander (a. a. O.), II, p. 87 ff.

[5] Vgl. Mattheson, Die neueste Untersuchung der Singspiele. Hamburg 1744, p. 15.

[6] Den Tageszeitungen hat Chrysander entnommen, daß der Kontrakt im Sommer 1725 abgeschlossen worden wäre; aber Chrysander teilt nicht die Bedingungen dieses Kontraktes mit (Händel II, p. 142).

verpflichtet hätte; sie hat vielmehr zunächst ihr Engagement in Wien absolviert — es erstreckte sich nur über eine Saison — und ist dann, sobald sie abkommen konnte, nach London abgereist; allerdings hatte die Saison in London schon im Januar eingesetzt. Faustinas Erscheinen wirkte elementar: die Londoner Theaterwelt spaltete sich in zwei Parteien; die eine, mit dem Hofe an der Spitze, begünstigte die Cuzzoni, die andere, geführt vom Kronprinzen und den Gräfinnen Burlington und Delaware, war auf seiten Faustinas.[1] Die Parteinahme beschränkte sich nicht allein auf ein künstlerisches Interesse; vornehmlich erstreckte sich die Neugier der feinen Welt auf das Privatleben der beiden Künstlerinnen. Um die moralischen Qualifikationen der beiden Sängerinnen war es freilich schlimm bestellt; Chrysander beschränkt sich in der Hauptsache darauf, Faustinas moralische Defekte bloßzulegen; er hat mit der typischen Derbheit des Niederdeutschen ausgesprochen, Faustina habe in London ein Leben geführt, das einer Küchenmagd der Venus würdig gewesen wäre. Die Cuzzoni ist ethisch nicht höher zu bewerten[2] als Faustina; es ist bekannt, daß es zwischen ihr und Händel zu häßlichen Streitigkeiten kam, und daß sie schließlich am Theater der Gegner Händels tätig war; weniger bekannt ist dagegen, daß sie ihren Gatten, den Cembalisten Pietro Giuseppe Sandoni, welchen sie mit einer komisch wirkenden Eile geheiratet hatte, ermordete[3] und in elenden Verhältnissen starb. Kurz — die vornehme Welt Londons begnügte sich nicht nur mit den Genüssen, welche Faustina und Cuzzoni im Theater boten, sondern machte deren unsauberes Privatleben zum Brennpunkt der Konversation; die Presse blieb nicht zurück; weit gewandter und moderner als der Pariser Mercure de France lieferte das „London Journal“ schmutzige Pamphlete, die auch bald in Separatabzügen in den Handel kamen. Die zweite Saison, in welcher Faustina in London tätig war, währte vom 7. Januar bis 6. Juni 1727; eingeleitet wurde sie mit Ariostis *Lucius Verus* und am 31. Januar fortgesetzt mit Händels *Admeto;* am 7. März — die Oper *Admeto* wurde vom 31. Januar bis zum 18. April zwanzigmal aufgeführt — feierte Faustina im *Admeto* ein glänzendes

[1] Chrysander, Händel III, p. 140 druckt einen Brief eines Zeitgenossen ab, in dem es u. a. wie folgt heißt: „Cotsoni, Faustina, Censosini und Farinelli haben unser Ohr ergötzt: wir liefen wie toll hinter ihnen her und gingen in Parteien für die eine oder andere Person mit einer Heftigkeit, als ob ein Staat in Brand gewesen wäre.“

[2] Vgl. auch Marpurg, Legende einiger Musikheiligen, Cöln 1786, p. 242.

[3] *London Daily Post* 7th of september 1741: „we hear from Italy that the famous singer, Ms. C—z— ni is under sentence of death to be beheaded for poisoning her husband“ Schölcher, welcher diese Zeitungsnachricht mitteilt (Life of Handel, p. 78) bezweifelt die Zuverlässigkeit der Angaben. Am 23. Mai 1751 gab die Cuzzoni ein Konzert in London und publizierte im *General Advertiser* (20. Mai) ein *Advertisement*, welches das Publikum informiert „about her pressing debts and desire to pay them by a benefit which will to be last she will ever trouble them with.“ Vgl. auch C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London. Wien 1867. I, p. 171.

Benefiz. In der Gesellschaft wuchs die Erregung der Parteien, in den Tageszeitungen die Perversität der Pamphlete. Chrysander (a. a. O.) gibt Proben dieser Schmähschriften, auf deren Wiedergabe wir aus Gründen der Wohlanständigkeit verzichten dürfen. Das fieberhafte Interesse für eine Rivalität unter Sängerinnen und der Umstand, daß eine im März 1727 ausgegebene, besonders lascive Satire schon im April die dritte Auflage erlebte, beweisen unzweifelhaft, daß selbst in diesen vornehmen Kreisen wahres Kunstverständnis fehlte;[1] man lese nur, wie M. Rouquet[2] das englische Musiktreiben jener Zeit charakterisiert; man vergnügte sich im Theater, trieb Personenkult, aber vertiefte nicht Bildung und Empfinden. Es ist uns heute unverständlich, daß in einer Aufführung von Bononcinis *Astyanax*, am 6. Juni 1727 — die erste Aufführung war am 6. Mai — Faustina und die Cuzzoni auf offener Bühne übereinander herfielen, sich wie „Heringsweiber" [Gerber] schlugen, und daß bei diesem erhebenden Schauspiel in Anwesenheit einer Prinzessin das Parterre die Cuzzoni anfeuerte, die Galerie dagegen die Faustina. Die Hauptschuld trifft nicht die kampflustigen Primadonnen; ihre Animosität war bis zur höchsten Erregung getrieben worden durch das Parteiwesen:[3] während Faustina sang, lärmte die Claque der Cuzzoni und umgekehrt.[4] Das englische Publikum sah auch in der Oper eine Art sportlicher Veranstaltung; wie Chrysander mitteilt, haben auch bald auf den Rennplätzen eine vierbeinige Cuzzoni und Faustina um den Vorrang gekämpft. Das Hauptkontingent dieses englischen Opernpublikums bildeten eben dieselben Dandies des Jockeyklubs, welche an einem Märzsonntag des Jahres 1861 den Tannhäuser in Paris zu Grabe trugen. Mit der skandalösen Astyanax-Aufführung erreichte die zweite Saison Faustinas in London ein plötzliches Ende; toller denn je waren die Pamphletisten an der Arbeit. Colley Cibber, der Direktor des Drury-Lane-Theaters verfaßte eine geschickte Farce und Händels Freund Dr. John

[1] Thomas Busby sagt zutreffend in seiner Allgemeinen Geschichte der Musik (Deutsche Übersetzung von Chr. Fr. Michaelis, Leipzig 1822, II, p. 397): „Die große Menge derer, die einer Oper beiwohnen, kommt, um zu *hören* und zu *sehen*, oder um zu *sehen* und zu *hören;* gewiß nicht, um zu *empfinden* und zu *denken* oder zu *begreifen;* und warum es unter solchen Umständen ein größerer Fehler seyn sollte, mehr für das Vergnügen des *Auges*, als für das Entzücken des *Ohres* zu sorgen, würde sich schwer bestimmen lassen. u. s. f."

[2] The present state of the arts in England. London 1755.

[3] Vgl. auch Theodor Vetter, Joh. Jakob Heidegger, Neujahrsblätter, herausgegeben von der Stadtbibliothek Zürich auf das Jahr 1902.

[4] London Journal, 10. Juni 1727: „A great disturbance happened at the opera, occasioned by the partisans of the two celebrated rival ladies, Cuzzoni and Faustina. The contention at first was only carried on by hissing on one side, on clapping on the other: but proceeded, at length, to the melodious use of cat-calls, and other accompaniements, which manifested the zeal and politeness of that illustrious assembly. The Princess Caroline was there, but neither his Royal highness's presence, nor the law of decorum could restrain the glorious ardour of the combatants."

Arbuthnot schrieb eine bissige aber geistvolle Satire.[1] Zwischen Faustina und der Cuzzoni kam es zu einer äußerlichen Versöhnung und in Händels *Riccardo*, welcher die neue Saison eröffnete — 30. September 1727 bis 1. Juni 1728 — war die Cuzzoni die Hauptperson. Im Februar 1728 gab man *Siroe*, im April *Tolomeo*, am 1. Juni wurde *Admeto* wiederholt. Diese Aufführung sah Faustina zum letztenmal auf einer Londoner Bühne; am 11. Juni sollte *Admeto* wiederholt werden, aber Faustina meldete sich krank, und die Saison fand damit ein schnelles Ende. Chrysander knüpft daran die Bemerkung, „so erfreute sich die Akademie bis zum letzten Atemzuge der willigsten Folgsamkeit dieser edlen Dame"; wenngleich zugegeben werden muß, daß das Simulieren von Krankheiten zu den Erbübeln der Primadonnen[2] gehört, und daß wahrscheinlich auch Faustina dieses Mittel anwandte, so fehlt doch für diesen Fall der historische Nachweis; Chrysanders Glosse ist überflüssig und nur dazu angetan, für dieses Kapitel des Händelwerkes eine unzulässige Tendenz bloßzulegen. Chrysander fühlte mit dem Helden seines Werkes und empfand mit ihm gerechten Zorn über die Launen dieser exaltierten Sängerinnen; aber er ist mit Vorurteil an diesen Abschnitt herangetreten und hat nicht alle Quellen geprüft; selbst er, der so außerordentlich umsichtige und gründliche Gelehrte, wartet noch mit dem Märchen auf, Hasse habe „von dem sächsischen Sardanapal einen jahrelangen unfreiwilligen Urlaub erhalten".[3] Wir werden noch nachweisen, daß diese Behauptung vollkommen irrig ist; hier ist vorläufig nur festzustellen, daß die einzige Quelle, aus welcher Chrysander diese Mitteilung übernahm, Rochlitz, dieselbe ist, deren Glaubwürdigkeit er selbst mit einem markierten Fragezeichen versah.

Faustina reiste von London ab, als ihre Krankheit gehoben war; in Gesellschaft Senesinos und Baldis soll sie im Juli 1728 nach Paris gekommen sein und dort, wie auch in anderen Städten Frankreichs, Triumphe gefeiert haben; von Frankreich ging sie nach Mailand und wußte dort im September 1728[4] solche Begeisterung zu entfachen, daß sie als „decima musa italiana" proklamiert wurde. Sie kam noch im gleichen Jahre 1728 nach Venedig; in ihrer Gesellschaft befand sich Farinelli.[5] Zum Karneval 1729 singt Faustina wieder in Venedig (San Cassiano) in Orlandinis *Adelaide* und in Giacomellis *Gianguir*. In demselben Jahre unternahm sie auch eine neue Reise nach München und sang dort an der Seite Farinellis am 19. und

---

[1] The devil to pay at St. James's.... London 1727 (Juni); s. Chrysander, l. c. II, 165.

[2] Vgl. Edwards Sutherland: The Prima Donna. London 1888. 2 Bände.

[3] Händel II, p. 325.

[4] Nach Rudhardt (Gesch. der Oper am Hofe zu München, Freising 1865, p. 114) sang Faustina im Oktober 1728 in Pietro T o r r i s *Nicomede;* Farinelli sang die Titelrolle.

[5] Burney (Tagebuch II, p. 235) berichtet, Faustina habe gesagt, „sie erinnere sich noch, als Farinelli 1728 nach Venedig gekommen und mit was für Entzücken und Erstaunen man ihn gehört habe."

22. Oktober 1729 die Partie der *Giocastra* in Torris *Edippo a Colono.*[1] Als Faustina 1730 nach Venedig zurückkehrte, sah sie mit Erstaunen und Neid, daß ein gewisser „il Sassone“ von Tag zu Tag populärer wurde. Zum Karneval 1730 wurde auf dem Theater S. Giov. Grisostomo Hasses neue Oper *Artaserse* gegeben; die Hauptmitwirkenden waren die Cuzzoni, die Peri und auch Farinelli; der Andrang zum Theater war ungewöhnlich lebhaft, und der Erfolg ganz hervorragend. Die zunehmende Popularität Hasses und der Cuzzoni waren Faustina höchst unsympathisch, und sie mag sich wohl mit Hasse intimer in Verbindung gesetzt haben; denn Hasse komponierte für die „Fiera d'Ascensione“ desselben Jahres 1730 Minatos *Dalisa* und Faustina sang die Hauptrolle der „Pastorella“, von welcher das Textbuch sagt: „di carattere pudico, e dotata di virtuosi costumi“. Dieses neue Opus Hasses, im Mai 1730 auf dem Theater San Samuele in Venedig achtmal aufgeführt, hatte ungeteilten Erfolg. Um ihren Triumph und Sieg über die Cuzzoni zu krönen, tat Faustina einen naheliegenden Schritt: sie verheiratete sich mit Hasse. Im Mai oder Juni wurde der denkwürdige Ehebund geschlossen; denn Joh. Georg Keyßlers[2] Reisebrief aus Venedig vom Mai 1730 entnehmen wir, „daß Faustina sich nächstens mit dem berühmten Musico, Johann Adolph Hasse, einem Braunschweiger, verheiraten wird“. Keyßler zitiert auch ein von dem Münchener Patrizius von Reindl verfaßtes, lateinisches Gedicht, das wohl 1729 gelegentlich des letzten Aufenthalts Faustinas in München entstanden sein dürfte:

Vocalis Musicae Prodigio,
Philomelae Suavissimae
Favstinae Bordoni, nunc Hasse.[3]

Ut Laudes, Favstina, Tuas hoc carmen adumbret,
Tu, precor, angelica carmina voce canas.
Quidquid enim laudis, quidquid dicatur honoris,
Id minus est meritis, inclyta Virgo, Tuis.
Auditum recreant alii, Tu sola medullas
Cordis & attenti pectoris ima petis.
Cantando incantas mentes, dum guttura pandis,
Humano major prodit ab ore sonus.

---

[1] Nach Akten des Staatsarchivs zu Dresden; Farinelli sang die Titelrolle; Faustina trägt im Textbuch wiederum den Titel einer „Virtuosa di A. E. Palatino“, Farinelli denjenigen eines „Virtuoso di S. A. di Parma.“

[2] Fortsetzung neuester Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn ..... Hannover 1740, p. 709.

[3] Der Zusatz „nunc Hasse“ dürfte von Keyßler herstammen.

Moestos exhilares, languentes erigis, aegros
Dulce foves, per Te gaudia luctus habet.
Blandisonae vocis palmam Tibi cedit Aedon,
Et celeres motus suavis alauda stupet.
Exornat reliquos, sed Tecum ornata superbit
Musica, quodque Tibi dat, capit ipsa, decus.
Quisquis in hoc studio primos sibi poscit honores,
Hic quod miretur, non imitetur, habet.
Haec sola in terris, quantum gustare superna
Mortali fas est, gaudia voce refert.
Vive igitur Favstina diu, laetare, perennia,
Dum praelibatis Fausta fruare bonis.[1]

Nachdem Faustina Hasses Gattin geworden, sann die bitter gestrafte Cuzzoni ihrerseits auf Rache; sie fand auch sofort Gelegenheit, ihre sträflichen Absichten zu verwirklichen. Hasses ehelicher Bund mit Faustina war im geheimen geschlossen worden, vermutlich deshalb, weil die Kirche wegen des Konfessionsunterschiedes Schwierigkeiten machte. So unverfänglich das Ganze schließlich gewesen sein wird, so befleißigte sich doch der Neid, diese eheliche Verbindung lächerlich zu machen. Die Cuzzoni mag denn wohl auch einige Winkeljournalisten zu Rate gezogen haben. Gheltof gibt einige Proben dieser pasquillantischen Literatur

Se sente a dir per tutta la Città
Per le Piazze, Redutti, in tei Cafè
Per cossa certa, se pur tal la xè
Che'l Sassone Faustina abbia sposà.

Varie xè le oppinion, nessun el sà
E tutti vol saver come che l'è,
Un dise, la xe gravia, no vedè
Dise quell' altro: donca la farà.

Qual fu il Tempio, ed in qual tetto,
Qual fu il Prete e fu 'l Compare,
Diè la man, e fu costretto
A poter testificare,
Senza entrata e abitazione
Un sdruscito dal sentiero
Della vera Religione.

---

[1] Niggli gibt eine metrische Übersetzung ins Deutsche; Waldersees Musikal. Vorträge II, 284.

Faustina fu impudica e disonesta
Moglie di Marco Aurelio Imperatore,
Che portò in pace il proprio Disonore,
I corni, ed il Diadema in sù la Testa.
Sassone mio, Faustina, pari a questa
Tu prendesti per moglie......

Der fernere Lebensweg Faustina Bordonis ist mit demjenigen Hasses verknüpft und so kehren wir zu Hasse zurück.

In demselben Jahre (1730),[1] in welchem die Ehe geschlossen worden war, schrieb Hasse noch für das Theater S. Bartolomeo in Neapel die Oper *Ezio* mit dem Intermezzo *Il Tutore e la Pupilla* (= *Pandolfo*) und für Mailand *Arminio*.[2]

Während auf dem Textbuch zu *Attalo* (1728) noch Hasses Zugehörigkeit zur Braunschweiger Oper ausgedrückt ist (siehe oben), nennt sich Hasse im Textbuch zu der 1729 in Neapel wiederholten Oper *Tigrane* und ebenso im Textbuch zu Artaserse (Frühjahr 1730) „Maestro sopranumerario della Real Cappella di Napoli". Auf dem Textbuch von Ezio dagegen ist schon zu lesen:

„*Musica del signor Giovanne* (sic) *Hasse, detto il Sassone, primo maestro di capella di S. M. il re di Polonia.*"

Der neue Titel führt uns zu der bedeutsamsten Epoche im Wirken dieses Künstlerpaares, zu seiner Tätigkeit an der Dresdner Oper.

Der kunstsinnige F r i e d r i c h A u g u s t, der nachmalige Friedrich August II. (1733—63), der Faustina 1716 in Venedig kennen gelernt und ihr den Titel einer Kammersängerin verliehen hatte, und seine Gattin, die musikalisch begabte Maria Josepha, welche über eine wertvolle Musikaliensammlung verfügte, bemühten sich, der Dresdner Oper wieder neues Leben zu geben. Die Dresdner Oper hatte in der letzten Zeit schwere Verluste erlitten. Am 16. Juli 1729 war der verdienstvolle Kapellmeister Johann David H e i n i c h e n gestorben, der auch nur für kurze Zeit die Dresdner Oper leiten durfte, um fortan der Kirchenmusik vorzustehen. Ihm folgte im Tode am 7. Oktober der Konzertmeister Jean Baptiste V o l u m i e r, der nach Quantz'[3] Urteil das königliche Hoforchester Disziplin in der Technik des Vortrags gelehrt hatte. An seine Stelle trat 1728 Johann

[1] Die Mitteilung Burneys (History IV, p. 552), Hasse habe Pergolese unterrichtet, als dieser das Konservatorium verlassen habe, ist dahin zu präzisieren (nach den Biographien von Villarosa und Ces. Aurelj), daß sich Hasse im Verein mit Vinci, Leo und anderen bemühte, Pergolese bei der neapolitanischen Aufführung seiner Oper *La Sallustia* behilflich zu sein.

[2] Hiller (Nachrichten 1766, 27. Stück) und Gerber (Altes Lexikon, I, col. 600) setzen diese Oper irrtümlich ins Jahr 1731.

[3] Marpurg, Beyträge I, p. 206.

Georg Piesendel. Der Posten des Kapellmeisters war noch frei — da gedachte man Hasses und lud ihn mit seiner Gemahlin 1731 nach Dresden ein. Aus Briefen vom 1. und 8. Juni, die zwischen dem sächsischen Gesandten Grafen Villio in Venedig und dem Kabinetsminister Marquis de Fleury gewechselt wurden, ersieht man, daß Hasse krankheitshalber nicht sogleich abkommen konnte.[1] Er befand sich schon damals „*mal de sa goutte*".

Im Hinblick auf den oben zitierten Titel Hasses auf dem Textbuche zu *Ezio* wird man annehmen dürfen, daß Engagements-Verhandlungen schon 1730 gepflogen wurden.

Das Ehepaar traf am 7. Juli 1731 in Dresden ein; schon am folgenden Tage debütierte Faustina privatim vor dem Kurfürsten, „zu vollkommenen Contentement".[2] Am 13. September wurde Hasses Oper *Cleofide* (= *Alessandro nelle Indie*) mit ganz außerordentlichem Erfolge aufgeführt;[3] die Hauptprobe, welcher der Hof beiwohnte, hatte am 12. stattgefunden. Allerdings berichtet der Hof- und Staatskalender auf 1733, pag. H[b], bereits von einer Aufführung im August: „Den 17. August ward im Königl. Opern-Hause eine neu-verfertigte grosse musikalische Opera, Cleofida genannt, zum erstenmahl praesentiret, bey welcher sich die berühmte Sängerin, Faustina, trefflich hören lassen"; es handelte sich wohl nur um eine Probe. Die „Curiosa Saxonica"[4] bringen über die Aufführung am 13. September ein begeistertes Referat. Zwei Briefen des Kabinetsministers Marquis de Fleury vom 13. und 15. September[5] entnehmen wir, daß das Ehepaar, in der Probe wie in der Aufführung, alle Erwartungen des Hofes überboten hatte.

Das Personenverzeichnis lautete:

Agirende Persones.

Cleofide, Königin von Indien, treue Liebhaberin des Porus	Madame Faustina Hasse.
Porus, König in einem anderen Theile von Indien, ein jalouxer Liebhaber der Cleofiden	Monsieur Campioli.
Erixene, Schwester des Porus, geheime Liebhaberin des Alexanders	Mademoiselle Catanea.
Alexander, König von Macedonien.	Monsieur Annibali.
Gandartes, General der Armee des Porus . .	Monsieur Rochetti.
Timagines, General der Armee von Alexander	Monsieur Pozzi.

[1] Staatsarchiv Dresden.

[2] Kern Dreßdnischer Merkwürdigkeiten, Juli 1731, p. 54.

[3] Faustina sang die Rolle der Cleofide und erhielt für ihre Mitwirkung 1000 Speciesdukaten, Hasse erhielt nur deren 500; der Librettist Michel Angelo Boccardi da Mazarra erhielt 200 Dukaten.

[4] Dresden 1731 (34. u. 35. Probe, p. 242—272); vgl. den Abdruck in der „Tonhalle", 1868, p. 613 ff. und 1869, Nr. 1 ff.

[5] Dresden, Staatsarchiv.

Die Scene ist an denen Ufern des Hisdaspis und in denen Zimmern der Cleofide. Gefolge der Indianer in der Suite von Cleofide und Porus. Gefolge der Macedonier in der Suite des Alexander. Gefolge der Zimmerleute in der Suite des Gandartes. Die Pagen der Cleofide und Erixene.

Die von Mr. Favier, Maitre de Ballet, ordinierte Ballets beim 1. Act: Ballet von Bootsknechten, 2. Act: Ballet der Indianer, 3. Act: Ballet von Baccanten.

Joh. Seb. Bach hat wahrscheinlich mit seinem Sohn Friedemann dieser Aufführung beigewohnt; denn er spielte am nächsten Tage, dem 14. September, nachmittags 3 Uhr auf der Orgel der Sophienkirche in Gegenwart der ganzen Kapelle. Daß Hasse und Faustina zu den Hörern zählten, ist ohne weiteres anzunehmen. Forkel berichtet, beide hätten mit Bach in freundschaftlichem Verkehr gestanden; so bestanden also zwischen diesen beiden Antipoden Beziehungen, welche wohl auf gegenseitiger Anerkennung beruhten.[1] Hasses Cleofide wurde am 26. September „zum vierdten mahl praesentiret und ist von ungemein = starcker Freqvenz besuchet worden"[2]; die letzten Aufführungen sollen im Karneval 1732 stattgefunden haben. Wenn dies den Tatsachen entspricht, so leitete Hasse diese Aufführungen nicht; denn wir finden ihn schon im gleichen Jahre (1731) in Rom im Theater *San Angiolo* zur ersten Aufführung seiner Oper *Cajo Fabricio* (mit dem Intermezzo *La Contadina* [= *Tabarano e Scintilla*]), in welcher Felice Salimbeni (in der Rolle der *Bircenna*) und Giuseppe Appiani zum erstenmal auftraten.[3] Daß auch Faustina am 8. Oktober 1731 Dresden schon wieder verließ, geht aus einem weiteren Schreiben des Kabinetsministers hervor. Am Sonntag, den 7. Oktober, sang Faustina noch die von ihrem Gatten komponierte Kantate *La Gloria Sassonia*, gelegentlich der Geburtstagsfeier des Kurprinzen; in der Dresdner Kgl. Bibl. ist von dieser Kantate nur noch das geschriebene Textbuch erhalten. Faustina erhielt bei ihrer Abreise von Dresden vom Kurfürsten (Friedrich August I.!) 6000 Taler „*pour la dédommager de ce que luy a couté la visite qu'elle lui a faite et dont tout le monde a profité*". Auf das vielumstrittene Liebesverhältnis Faustinas zu Friedrich August II. (!) einzugehen, ist für die Musikwissenschaft zweifellos prinzipiell ohne Wert; aber die von der historischen Betrachtung geforderte Wahrheit duldet kein Übergehen und Verschleiern der Tatsachen; jedoch fassen wir uns kurz! Faustina soll die Maitresse Friedrich August II.

[1] Bach spielte auch am 1. Dez. 1736 in der Dresdener Frauenkirche (Dresd. Merkwürdigk. 1736, p. 90).

[2] Meyers Konversationslexikon. XV (1850), p. 50 behauptet, *Cleofide* sei in 2 Wochen siebenmal aufgeführt worden; der Nachweis läßt sich nicht beibringen.

[3] Vgl. Hiller, Lebensbeschreibungen 1784, p. 232 ff. und Gerber, A. L. I., col. 52.

(1733—63) gewesen sein. Rochlitz hat die prekäre Priorität, dieses Kapitel der Dresdner Chronique scandaleuse behandelt zu haben. Er hat in der Allg. musikal. Zeitung (1805, col. 805 ff.) eine anekdotenreiche, sehr unzuverlässige biographische Skizze Faustinas gegeben. Die ziemlich plumpe Arbeit, welche sich in dem springenden Punkte auf mündliche Überlieferung durch Johann Friedr. Doles stützt, der als Schüler der Dresdener Kreuzschule (sic!) — die Kreuzschüler sangen die Chöre in der Oper — für Faustina erglühte, versteigt sich zu den phantastischen und perversen Bemerkungen, Faustina habe darauf gerechnet, „daß ihr an diesem Hofe der Freude und des feineren Genusses gar Manches zu Teil werden dürfte, was man eben nicht in Kontrakten spezifiziert. Es fand sich wirklich das und jenes für Faustinen, was im Kontrakt nicht stipuliert war“. An welchen Leserkreis sich Rochlitz wandte — er druckte dieses Kraftstück in seinen Feuilletons „Für Freunde der Tonkunst“[1] wieder ab — geht prägnant aus der Geschmacklosigkeit hervor, mit der er seine Empfindungen beim Anblick von Hasses Bild (nach Anton Rafael Mengs)[2] schildert: „Hasse hat da, besonders über den schwärmerisch genießenden Augen des Musikers und um den übrigens (!) etwas süßen Mund, einen gewissen Zug, der, mir wenigstens, deutlich aussagt: dieser Mann ist im Geheimen sehr unglücklich“.[3] Diejenigen Schriftsteller, welche eine Ehrenrettung Faustinas versuchten, wie Fürstenau und Niggli, hatten mit Rochlitz wenig Arbeit; denn der letztere hatte fälschlich behauptet, Faustina sei 1731 in Dresden verblieben, während der Hof ihren Gatten zu weiteren Studien nach Italien geschickt hätte: „er liebte nun einmal das schöne Land so sehr“. Ohne Mühe läßt sich nachweisen, daß Faustina von 1731—34 in Italien beschäftigt war, und daß somit in dieser Zeit intime Beziehungen zwischen Friedrich August II. und Faustina nicht bestanden haben können. Hier mit apodiktischer Gewißheit entscheiden zu wollen, ist unmöglich. Die analogischen Beweise, die Fürstenau in seiner Ehrenrettung Faustinas versucht (a. a. O., II, 213), überzeugen nicht. Er sagt, als Hasse 1734 mit Faustina nach Dresden gekommen wäre, sei Faustina bereits 40 Jahre alt gewesen und damit — meint er wohl — über ihre physische Glanzperiode hinaus; wir wissen heute, daß Faustina damals im 34. Lebensjahre stand. Ferner kannte Fürstenau weder das Milieu, in dem Faustina aufgewachsen ist, noch die sittlich lockeren Verhältnisse der italienischen Bühnen überhaupt;[4]

---

[1] 4. Band. 1832. p. 243 ff.

[2] Dieses Bild scheint verloren gegangen zu sein.

[3] Vgl. A. Kohut, Tragische Primadonnen-Ehen (!!), Leipzig 1887 und „Die Gesangsköniginnen in den letzten drei Jahrhunderten“, Berlin 1905.

[4] Vgl. Baretti, Joseph, Account of the manner and customs of Italy. 1768. 2 Bände. Deutsche Übersetzung (nach der zweiten engl. Ausgabe) von Joh. Gottl. Schummel,

gleicherweise war ihm wie seinen Nachfolgern unbekannt, daß derselbe sächsische Kurfürst, der Hasse und Faustina 1734 definitiv in Dresden anstellte, Faustina bereits 1716 kennen gelernt und ausgezeichnet hatte; auch kannte Fürstenau nicht jene früher erwähnten poetischen Pamphlete, welche Faustinas Beziehungen zu Alessandro Marcello und ihren ehelichen Bund mit Hasse travestieren und, sicherlich geht er weitaus zu glimpflich über die bösartigen Äußerungen der Londoner Presse hinweg; es ist inkurabler Optimismus, in diesen vulgären Satiren weiter nichts zu sehen als bestellte und bezahlte Arbeit. Fürstenau (II, 214) zitiert einen Brief des englischen Gesandten am Dresdener Hofe, Sir Charles Hanbury Williams, welcher an den Publizisten Horace Walpole gerichtet ist. In diesem Briefe vom Jahre 1747, welcher skandalöse Zustände am Dresdener Hofe bloßlegt,[1] wird Faustina nur als die Führerin des einen Teils der italienischen Kolonie bezeichnet (der anderen präsidierte der Beichtvater Maria Josephas, der Jesuit Pater Guerini), und von irgendwelchen Beziehungen zwischen dem Kurfürsten und Faustina ist keine Rede. Fürstenau hebt hervor, daß sich dieser Briefschreiber mit seiner unverkennbaren Sucht, in dem Schmutz zu wühlen, nicht gescheut haben würde, ein intimes Verhältnis zwischen dem Kurfürsten und Faustina aufzudecken, wenn ein solches vorhanden gewesen wäre. Man wird Fürstenau zustimmen können, jedoch anmerken, daß Faustina zu der Zeit, als der fragliche Brief geschrieben wurde, 47 Jahre alt war, nach Fürstenaus Bemerkung (siehe oben) sogar 53 Jahre; auch hätte Fürstenau nicht verschweigen sollen, daß jenes Schreiben die Persönlichkeiten des Kurfürsten von Sachsen und der Kurfürstin von Bayern, sowie den größten Teil der Hofgesellschaft in ein Licht stellt, das durchaus ungeeignet ist, für eine „Rettung“ Faustinas eine brauchbare Operationsbasis abzugeben. Und schließlich — warum verschweigt Fürstenau, dessen Angaben sich sonst durchweg auf Aktenstudien gründen, daß in dem oben erwähnten Schreiben des Kabinetsministers vom 6. Oktober 1731 zu lesen ist, daß Faustina für den kurzen Besuch von einem viertel Jahr ein Honorar von 6000 Talern erhielt?[2] — Wir neigen der Ansicht zu, daß Faustina von den gegen sie erhobenen Anschuldigungen nicht freizusprechen ist, wenn auch unseren Beweisgründen nur empirische Gewißheit beiwohnt. Der Tatbestand hat durch Rochlitz eine irrige und tendenziös gefärbte novellistische

---

Breslau 1781. 2 Bände. Vgl. I, p. 51, 260 ff.; auch Addison, Remarks on several parts of Italy. Hague 1728.

[1] Horaz Walpoles Grafen von Oxford, Denkwürdigkeiten aus der Regierungszeit Georgs II. und Georgs III. Belle-Vue bei Constanz. 1846. I, p. 182 ff.

[2] Das sehr offenherzige Pamphlet des Baron von Pöllnitz, La Saxe galante, Amsterdam 1732 (Das artige Sachsen, Amsterdam 1735; [F. Schulz], Liebschaften König Augusts von Polen, Berlin 1784) erwähnt Faustina nicht.

Einkleidung erfahren. Chrysander und Bitter,[1] die in Faustina die personifizierte Liederlichkeit sehen, Fürstenau, der in ihr eine böswillig geschmähte Unschuld findet, haben sämtlich die Wahrheit nicht getroffen. Wir möchten in diesem Falle im Sinne Schopenhauers den Menschen vom Künstler ganz getrennt und unterschieden wissen, — im Gegensatz zu Wagner, der in selbstloser Weise eine Trennung des Künstlers vom Menschen widersinnig nennt — und nicht in jene gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch häufig anzutreffende Anschauungen zurückfallen, daß man beispielsweise den Gemütscharakter von Hasse und K. H. Graun aus ihren Kompositionen allein hinreichend erkennen könnte.[2] — Damit sei der unfruchtbare Abschnitt beschlossen.

Hasse und Faustina verließen Dresden am Montag, den 8. Oktober 1731, Hasse mit dem Titel eines „Königlich Polnischen und Kurfürstlich-Sächsischen Kapellmeisters". In Rom brachte Hasse 1731 seine neue Oper *Cajo Fabricio* zur Aufführung und schrieb in derselben Zeit für den Wiener Hof die Azione sacra *Daniello* (Wien, Hofbibl.); in Turin kam im gleichen Jahre das neue Werk *Catone in Utica* heraus; in der letzten Oper sang Faustina nicht mit, da sie das Wochenbett hüten mußte; sie beteiligte sich aber bald an fünfzehn Aufführungen von Andrea Fioris *Siroe;* für diese Leistung erhielt sie ein Honorar von 500 Louis d'or;[3] ferner sang Faustina 1731 in Turin in Ricc. Broschis *Ezio.* Darauf ging das Ehepaar nach Venedig,[4] wo Hasse zum Karneval 1732 im Theater Grimani Metastasios *Il Demetrio* und in der „Fiera d'ascensione" Lallis[5] *Euristeo* zur Aufführung brachte. Fürstenau zufolge war *Demetrio* einem Grafen von Middlesex, *Euristeo* der englischen Nation gewidmet. In der Oper *Demetrio*, identisch mit *Cleonice*, sang Faustina die Rolle der Cleonice; dasselbe Werk wurde auch 1733 in Wien

---

[1] Die Reform der Oper durch Gluck ...... Braunschweig 1884.

[2] (Adam Smith), Philos. Fragmente über die prakt. Musik. Wien 1787, p. 28.

[3] Keyßler, a. a. O. II, p. 707.

[4] In Triest kam im August 1731 ein Pasticcio *Serpilla e Bacocco* zur Aufführung (Bottura, G. C., Storia aneddotica documentata del teatro comunale di Trieste. Trieste 1885, p. 8); ob die Musik von Hasse stammte, ist nicht angegeben, aber mit einiger Sicherheit anzunehmen. Sicherlich kam dieses Intermezzo in Hasses Komposition, wenn auch unter d. T. *Il Giocatore*, am 1. Januar 1737 in London zur Aufführung, im Anschluß an Hasses *Siroe* (s. o.) und eröffnete damit für London die Literatur der Intermezzi; Ende Januar 1737 wurde an Stelle des Giocatore ein anderes Intermezzo Hasses (von 1727) im Kingstheater bei den Aufführungen von *Merope* eingelegt (vgl. Burney, History IV, p. 400 f.), *Porsugnacco e Griletta.* Ein Intermezzo *Serpilla e Bacocco* wurde bereits 1724 in München gegeben (Rudhart, Gesch. der Oper am Hofe zu München. Freising 1865, p. 107); die Musik stammte wohl von Orlandini. Hasses *Il Giocatore* wurde, wie Brachvogel mitteilt, 1777 in Berlin gegeben, jedoch unter d. T. *Der Spieler und die Betschwester*, und als Komponist wird fälschlich Pergolese angegeben.

[5] Nach Allacis Dramaturgia hatte Caldara das gleichnamige Textbuch von Zeno komponiert; jedoch hatte Lalli das Libretto so umgearbeitet, daß Zeno sein Werk nicht wiedererkannte.

aufgeführt,[1] vermutlich in Hasses Gegenwart. Hasse hat auch in dieser Zeit (1733) der späteren Kaiserin Maria Theresia Unterricht erteilt, was seinen großen Ruf erkennen läßt. Wien brachte auch 1733 Hasses neue Oper *Siroe Rè di Persia*, welche auf dem Theater Malvezzi in Bologna im Frühjahr 1733 die Erstaufführung erlebte. Am 26. April fand (in Bologna) die erste Probe im Palast des Grafen Sicinio Pepoli statt; in der Aufführung wirkte außer Farinelli und der Vittoria Tesi auch Anna Maria Peruzzi, „la Parruchierina" mit.[2] *Siroe* wurde 26mal aufgeführt und Hasse erhielt für die Partitur und seine Mitwirkung an 19 Aufführungen 1260 Lire.[3] Es ist noch nachzuholen, daß Faustina in Venedig 1732 in Predieris *Scipione il giovine* und zum Karneval in Giacomellis *Epaminonda* auftrat; im November 1732 sang sie in Neapel die Rolle der *Marzia* in Vincis *Catone in Utica*. Daneben sang sie natürlich zumeist in den Werken ihres Gatten, wie in *Demetrio* und *Cajo Fabricio*. Dagegen sang Faustina merkwürdigerweise nicht in Hasses *Euristeo* (1732); vielmehr soll nach Angaben Wiels bei dieser Aufführung die Cuzzoni mitgewirkt haben, was im Hinblick auf die bösartigen Rivalitäten zwischen Faustina und der Cuzzoni in London zum mindesten sehr befremdend ist; doch wiederholt sich dieselbe Erscheinung 1739 in Hasses *Viriate*. Faustina sang 1732 (1733?) noch in Niccolo Cioves Hochzeitskantate *Cimotoe*, zu welcher Franc. Araya die Musik geschrieben und welche zur Hochzeit des Herzogs von Avellino und der Herzogin von Maddalonien aufgeführt wurde; neben Faustina, welche die Titelrolle sang, wirkten noch mit der Castrat Lucio Facchinelli, Gioacchino Conti (= Gizziello) und der Tenor Franc. Tolve.[4] Hasses Ruf wuchs immer mehr und seine Werke wurden Repertoirestücke. Reisende Opern-Gesellschaften nahmen Hassesche Werke in ihr Repertoire auf. In Brüssel wurde 1730 von der italienischen Truppe „Peruzzi e Brillandi" Hasses *Attalo* aufgeführt.[5] Pietro Mingotti begann im Herbst 1736 in Graz sein wanderndes Theater aufzuschlagen[6] und führte daselbst, wie auch später in Lübeck,[7] neben Galuppi und Giacomelli auch Hasse auf.[8] Hasses Ansehen in der musikalischen Welt war bereits so

---

[1] Alex. von Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901.

[2] Roberti, La musica nel secolo XVIII. Rivista musicale, 1900, p. 716.

[3] Corr. Ricci, I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Bologna 1888, p. 438; auf p. 539 gibt Ricci den „Ristretto di tutta la Spese fattasi". „Spese della musica, cioè L. 1260 al Sig. Gio. Adolfo Asse detto il Sassone, Compositore, e L. 163 per copia della medema."

[4] Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli. Napoli 1819.

[5] Alf. Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Bruxelles*, 1898, vol. I. p. 459.

[6] Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, 83. Lieferung.

[7] C. Stiehl, Geschichte des Theaters in Lübeck, Lübeck 1902.

[8] Niccolo Peretti begann in Lübeck am 8. Juli 1755 mit seinem Kapellmeister Antonio Duni unter anderm die Aufführung von Werken Hasses.

gewachsen, daß die unter dem Protektorate des Prinzen Frederick Louis von Wales (1707—51) stehende neue Londoner Operngesellschaft, welche gegen Händel ankämpfte, Hasse zur Leitung der Oper 1733 nach London einlud.

Hasse konnte sogleich nicht abkommen; er erreichte London erst im Oktober 1734, wo am 27. Oktober sein *Artaserse*, eine Umarbeitung der Partitur von 1730, mit eingelegten Arien von Porpora, Attilio Ariosti, Riccardo Broschi[1] zur Aufführung kam. Die Besetzung war ausgezeichnet:

Artaserse	—	Montagnana
Arbace	—	Farinelli [Début]
Artebano	—	Francesco Bernardi (Senesino)
Megabise	—	Segatti
Semira	—	Bertolli
Mandane	—	Cuzzoni

und verhalf dem Werke, wie Burney (History IV, 378ff.) mitteilt, zu großem Erfolg; denn dieses Pasticcio erlebte bis zum Sturze dieser Bühne (September 1737) 40 Aufführungen (innerhalb dreier Jahre), was für diese Zeit selten ist; am 15. März 1735 gab man es bereits zum 20. Male, Farinelli hatte Benefiz. Die Ansicht, Hasse sei bereits 1733 nach London gekommen, ist falsch; es steht fest, daß Händel sein Theater 1733 am 30. Oktober mit *Semiramis* eröffnete, und daß die Gegenoper erst am 29. Dezember mit Porporas *Ariadne* ihre Aufführungen begann. Um diese Zeit aber war Hasse in Venedig; von dort brach er am 7. Januar 1734 nach Dresden auf. — Was nach 1734 in London an Werken Hasses zur Aufführung kam, waren mit geringen Ausnahmen einzelne Arien für Pasticci. Opern, deren Komposition von Hasse in pleno beibehalten wurde, dürften *Siroe* und *Il Re pastore* (1757) gewesen sein. Mit *Siroe* eröffneten Händels Konkurrenten am 23. Mai 1736 die *season* und ersuchten die Presse, auf die Bedeutung Hasses hinzuweisen;[2] die Oper erlebte vom November bis zum Dezember acht Aufführungen; am 1. Januar 1737 verlängerte man den Theaterabend mit Hasses Intermezzo *Il Giocatore* (= Serpilla e bacocco) und gegen Ende des Monats ersetzte man dieses Intermezzo durch ein anderes von Hasse, *Porsugnacco e Griletta*. Die Pasticci, deren Kraftstücke Walsh publizierte, erstrecken sich — soweit Hasse in

[1] Die von Walsh edierte Sammlung *The Favourite Songs in the Opera call'd Artaserse* ... besitzen Berlin, Kgl. Bibl. [3655] und Brüssel-Cons. [5421]; vgl. in Brüssel sub 5498 die handschriftliche Sammlung von Gesängen für Farinelli; die Stadtbibliothek Leipzig besitzt eine handschrift. Sammlung *Songs in the opera Artaxerxes* (III, 15 [228]).

[2] Vgl. Burney (History IV, p. 400): „This is the first time that I ever perceived the composer of an opera named in the advertisments and bills of the day. In all probability it was now thought of consequence to mention Hasse, whose reputation was very high at this time in all parts of Europe, otherwise the opera would have been thought the production of Porpora.“

Frage kommt — bis in das Jahr 1765; in unserem chronologischen Verzeichnis sind dreizehn dieser Pasticci aufgezählt, von elfen läßt sich auch ein Walsh-Druck nachweisen. Eine genaue Chronologie muß allerdings der englischen Musikwissenschaft überlassen werden; schon Chrysander (Händel II, 378) klagt darüber, „daß die Tonsetzer (im Gegensatz zu den Sängern [Farinelli]) so vollständig in den Hintergrund gedrängt werden, daß man die Autoren der meisten neuen Werke der Gegenoper nur auf Umwegen entdecken kann". Daß Hasse 1740 ein zweites Mal nach London gekommen sei, ist irrig; er war im Februar dieses Jahres in Dresden, und die am 15. März in London gegebene Oper *Olimpia in Ebuda*, von welcher nur Burney berichtet, war allem Anschein nach ein Pasticcio, zu dessen Aufführung Hasse persönlich nicht benötigt wurde. — Sicher ist soviel, daß sich Hasse im Jahre 1734 nicht lange in London aufgehalten hat, sondern bald nach Italien zurückgekehrt ist; trägt auch seine Kunst keine Züge inniger Verwandtschaft mit derjenigen Händels, Hasse fühlte, daß ihm Händel überlegen war; er kehrte nach Venedig zurück, wo man seiner Muse mehr Verständnis entgegenbrachte.[1] Hasse hatte sich anfänglich geweigert, Händels Konkurrent zu werden und zwar mit der Argumentation, sie seien beide Sachsen von Geburt, „da könne so leicht niemand von einerley und derselben Profession, in Aufnahme geraten".[2] Warum Hasse schließlich doch den Bitten der Gegner Händels nachgab, ist nicht vollständig aufzuklären; allerdings stand an der Spitze des neuen Unternehmens derselbe Frederick Louis Prince of Wales, der schon früher auf seiten Faustinas stand; die spekulative Faustina aber hat vermutlich ihren Gatten zu bestimmen gewußt, gegen Händel aufzutreten.

Wir finden das Ehepaar zu Anfang des Jahres 1734 in Venedig; von dort brachen Hasse und Faustina am 7. Januar nach Dresden auf und kamen am 3. Februar in der sächsischen Residenz an,[3] wo sie nun definitiv angestellt wurden. Das Engagement war bereits am 1. Dezember 1733 perfekt geworden; „weil aber Mad. Faustina sowohl als Mr. Hasse damals noch einige impegni

---

[1] Burney berichtet (Tagebuch II, p. 204), Hasse habe ihm gesagt, „er wäre oft eingeladen worden und hätte oft gewünscht nach England zu kommen, weil er viele Personen aus diesem Reiche gekannt, von denen er große Höflichkeit genossen hätte."

[2] Mattheson, welcher diese Äußerung in seiner Übersetzung von Mainwarings Memoirs of the life of the late G. F. Handel, London 1760, mitteilt, fügt geheimnisvoll hinzu: „Mit der Ursache aber, warum diese beyden Sachsen nichts ins Gehege kommen wollten, hat es eine ganz andere Beschaffenheit als unser Lebensbeschreiber (Mainwaring) vorgibt." Die „Ursache" teilt freilich auch Mattheson nicht mit.

[3] Die „Dreßdnischen Merkwürdigkeiten" 1734, p. 16 behaupten, Faustina sei Anfang März (1734) „aus Venedig über Hamburg wieder allhier eingetroffen"; mit dieser Mitteilung kollidiert der Inhalt eines Aktenstücks (Dresden, Staatsarchiv loc. 907, vol. II, Bl. 23), welches mitteilt, Hasse und Faustina seien am 7. Januar von Venedig abgereist und am 3. Februar in Dresden angekommen.

in Italien hatten, und Mad. Faustina auch in die wochen kam, so konnten Sie (!) nicht gleich kommen." Wie ein vom 11. Juni 1734 datiertes Aktenstück besagt, bezog Hasse mit seiner Gemahlin ein Gehalt von 6000 Talern nebst 1500 Mark Reisegeld: „Wir haben denen anhero verschriebenen Capellmeister Haßen und dessen Ehe-Weib, Faustina, zum jährl. Tractament von und mit dem 1. Dez. des abgewichenen 1733. Jahres 6000 ₰, ingl. zu Reisekosten anhero überhaupt 500 ₰ ausgesetzet." Hasse und Faustina wurden also bereits seit dem Tage ihrer Abreise von Venedig besoldet; Hasse hatte um diese Vergünstigung nachgesucht in einem Schreiben, dessen Verfasser nicht bekannt ist: „weil Sie (!) (Hasse und Faustina) nun, so bald Sie (!) sich hier engagiert hatten, auf etliche Monat alsobald alle impegni in Italien mußten fahren lassen und dadurch ein ansehnliches verlohren, ob Sie (!) gleich nicht alsofort herausreisen konnten: so wäre wenigstens von dem dato ihrer Abreise aus Venedig, das Besoldungs-Geld, und nicht erst von dem Tage ihrer hiesigen Ankunft zu rechnen, in betracht, daß das Reisegeld nicht hinlänglich Ihnen (!) dasjenige zu ersetzen, was Sie (!) noch in Italien solche Zeit über hätten gewinnen können. Dennoch will der Capellm. und seine Frau hierunter nichts vorschreiben, sondern lassen sichs gefallen, was Ihre Königl. Majst. hierunter zu erwidern belieben wollen."[1] Am Karfreitag 1734 wurde Hasses Oratorium *Il cantico di tre Fanciulli* und am 8. Juli die Oper *Cajo Fabricio* (mit den beiden Intermezzi *L'artigiano Gentiluomo*) aufgeführt; die Oper wurde, dem „Hof- und Staatskalender auf 1735" zufolge „mit Applausu des gesamten Königl. Hofes praesentiret; welche Opera man den 10. Juli zum andern mahl, den 12. zum dritten mahl, und den 14. zum 4ten Mahl wiederholet."[2] Am 15. Juli trat der sächsische König eine Reise nach Danzig an und kehrte am 2. August zurück; seine Rückkehr wurde mit einer Kantate Hasses[3] gefeiert. Der sächsische Hof reiste am 3. November nach Warschau ab, und somit erhielt Hasse Urlaub und benutzte die Gelegenheit, wiederum nach Italien zu gehen. Er tat dies mit dem oben näher geschilderten Umweg über London. Fürstenau teilt mit, daß er am 5. November nach Venedig gegangen sei; diese letztere Mitteilung betrifft nur Faustina,[4] von der es allerdings nicht bekannt ist, daß sie ihren Gatten nach London begleitet hat. In Venedig führte Hasse 1735 wiederum *Cajo Fabricio* auf und 1736 die neue Oper *Alessandro nelle Indie.* Am 23. Januar 1737 kehrte das

[1] Dresden, Staatsarchiv, loc. 907; vol. II, Bl. 18, 23.

[2] Vgl. den Bericht in den „Curiosa Saxonica", 1734, Julius. Andere Helffte, p. 210ff.

[3] Dresden, Kgl. Bibl. Mus. B. 373. Cantata Pastorale per festeggiare il Ritorno da Danzica delle M. del Rè. 1734. ½ Partitur; es treten auf Alcindo, Licaste, Lidippo und Elpino.

[4] Dreßdnische Merkwürdigkeiten 1734, p. 86.

Ehepaar „über Wien“[1] nach Dresden zurück; es wohnte daselbst am alten Markte im Cöllnischen Erkerhause.[2] Der Hof war fast zwei Jahre in Warschau verblieben und kehrte erst am 7. August 1736 nach Dresden zurück. Da Hasse noch in Italien weilte, übernahm Ristori seine Funktionen und brachte am 10. August 1736 die Oper *Le Fate* (Text von Pallavicini) und am 7. und 8. Oktober *Arianna* in Hubertusburg (Text von Pallavicini) zur Aufführung. Hasse kehrte, wie schon erwähnt, Ende Januar 1737 von Venedig über Wien nach Dresden zurück und schon am 27. Februar zur Nachfeier des Geburtstages der Kaiserin Anna von Rußland, wurde Stef. Pallavicinis *Senocrità* mit Hasses Musik aufgeführt. Dem „Hofkalender auf 1738“ entnehmen wir, daß am 28. Februar 1737 im Palast des Cabinetsministers Sulkowsky eine Hochzeit gefeiert wurde, bei welcher „die Herren Capellmeister Haß und Ristori ein vortreffliches Concert“ aufführten, ferner, daß die Oper *Senocrita* oft wiederholt wurde, daß die königl. jungen Herrschaften am 27. und 29. Mai nachmittags „ihre italienische Pastorale agierten“, und daß am 16. Juni in Teplitz, wo der Hof die Kur gebrauchte, nach der Tafel ein Konzert stattfand, „wobey sich die Mad. Faustina hören ließ“. Zum Namenstag der Kaiserin Anna, am 26. Juli, wurde die neue Oper *Atalanta* „mit Balletten und Intermezzen“ gegeben; den Beschluß der Aufführung bildete eine Apotheose auf die russische Kaiserin. Diese letztere Oper hatte Hasse „schnell, schnell“ komponieren müssen; der Minister Graf von Brühl schreibt aus „Toeplitz“ am 17. Juni 1737 an Hasse nach dem Convent Marien-schein, wo sich der Hof bis zum 28. Juni aufhielt, und fragt an, ob Hasse bis zum 26. Juli „quelque petite operette“ komponieren könne.[3] Hasses Antwort ist nicht aufzufinden, aber schon am 24. Juli konnte in Gegenwart des Hofes die Hauptprobe von *Atalanta* in Szene gehen. Am Namenstage des Königs, dem 3. August, folgte Hasses Pastorale *Asteria*, welches am Geburtstag des Königs, am 7. Oktober, in Hubertusburg wiederholt wurde. Das Jahr 1738 brachte drei neue Opern Hasses. Zum Krönungsfeste am 17. Januar gab man *La Clemenza di Tito*, Faustina sang die Rolle der *Vitellia;* nach der fünften Aufführung am 29. Januar begab sich Faustina allein nach Venedig und sang dort im Teatro Giov. Crisostomo in der Oper *Alessandro* ihres Gatten. Infolgedessen konnte sie nicht in Dresden in Hasses neuer Oper *Irene* mitwirken, welche am 8. Februar 1738 erstmalig gegeben und am 10., 12., 14., 17. und 18. wiederholt wurde; aber in der Festoper *Alfonso*, zur Vermählung von Maria Amalia mit Karl von Sizilien, am Sonntag den

---

[1] Dreßdnische Merkwürdigkeiten 1737, p. 9.

[2] Neues Archiv für sächs. Geschichte und Altertumskunde. Dresden 1880, I, p. 300.

[3] Staatsarchiv, Dresden.

11. Mai 1738 in Dresden aufgeführt, war Faustina wieder tätig.[1] Der Probe zu *Alfonso* am 7. Mai wohnte der Kurfürst bei; Wiederholungen fanden statt am 17., 19., 21. und 23. Mai. Vom Februar 1737 bis zum Mai 1738 schuf Hasse somit 6 neue Opern. Die Libretti dieser Werke haben mit Ausnahme der Oper *La clemenza di Tito*, deren Textbuch von Metastasio stammt, den Hofdichter Stefano Pallavicini zum Verfasser; Pallavicini wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Oper *Alfonso* zum Legationsrat ernannt; was biographisch über diesen Mann zu sagen ist, verweisen wir in die Anmerkung.[2]

Am 22. September 1738 ging der sächsische Hof wieder nach Warschau und Hasse durfte wieder nach Italien abreisen. Diese immer wiederkehrenden Pausen in der Dresdner Berufstätigkeit Hasses, welche dem Sassone ermöglichten, nach Italien zu reisen und dort seine Werke zur Aufführung zu bringen, hatten Hasse bereits 1735 (nach dem „Estimo" von 1740) veranlaßt, in Venedig ein Haus zu mieten.[3] Hasse ging somit auch im September 1738 mit seiner Gattin nach Venedig; dort sang Faustina noch im Herbst dieses Jahres im Theater Giov. Crisostomo in Pergoleses *Olimpiade* und die Partie der *Giulia Mammea* in Bernasconis *Alessandro*. Zum Karneval 1739 schrieb Hasse für Venedig Metastasios *Viriate* und widmete das Werk dem sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian, welcher auf

[1] Der offizielle Festbericht, welchen der Hofdichter und Zeremonienmeister Johann Ulrich König verfaßte (Vollständige Beschreibung aller Solennitäten bey dem Hohen Königlichen Sicilianischen Vermählungsfeste, Dresden und Leipzig, s. a.) rühmt außer Hassens Komposition, Faustinas „hertzrührende Action und ihren bezaubernden Gesang."

[2] Stefano Benedetto Pallavicini, der Sohn des Opernkomponisten Carlo P., am 21. März 1672 in Padua geboren, 1698 Hofpoet und Dramaturg in Dresden, begründete seinen Ruf durch gute Übersetzungen aus Horaz. Nachdem er 1738 sächsischer Legationsrat geworden war, begleitete er 1738—40 den sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian auf einer italienischen Reise. Er starb in Dresden am 16. April 1742. Operntexte schrieb er für Hasse, Porpora und Schürer. Eine Auswahl seiner Werke (4 Bände) wurde auf Befehl Friedrich August II. (1733—63) durch den Grafen Algarotti herausgegeben (Opere del signore Steff. Bened. P., Venezia 1744). Im I. Bande ist das bekannte Widmungspoem Algarottis an Friedrich August abgedruckt:

Odi d'Italia l'harmonia divina,
Tutta brillare in su la dito ad Hasse,
Hasse caro ad Euterpe, a Febo caro,
Che degli affetti le tempesti dolci
Delle scene Signor, Signor del Core,
Commove, e calma un tocco fol di Lira
E pietà, com 'ei vuol, sdegno, od amore
Nuovo Timoteo in sen d'Augusto inspira.

In Algarottis Werken (Opere del Conte Algarotti, Livorno 1768, VIII, p. 84) hat dieses Gedicht teilweise eine andere Fassung. Über Faustinas Erkenntlichkeit für Pallavicini unterrichtet die im 1. Band von P.s Werken abgedruckte und von Algarotti verfaßte vita P.s.

[3] „Calla grande o di Cà Zen — Casa grande — Il signor Adolfo Asse e la sig. Faustina Bordon sua consorte affittata 1735." (Urbani de Gheltof, a. a. O. p. 40).

einer Reise durch Italien begriffen war; auch die neue Fassung des *Demetrio*, 1740 während des Karnevals auf dem Theater San Angiolo in Venedig gegeben, jedoch unter dem Namen *Cleonice*, hatte Hasse dem Kurprinzen gewidmet; dieser Fürst scheint bei seinem Regierungsantritt im Jahre 1763 diese Beweise der Ergebenheit vergessen zu haben, da er Hasse und dessen Gattin brüsk entließ. Außer der Oper *Viriate* wurde im Karneval 1739 kein neues Werk Hasses aufgeführt; nur die schon früher erwähnten Intermezzi *Pandolfo* (= *Lucilla e Pandolfo* = *Il Tutore e la Pupilla*) und *Un Bottegaro gentiluomo* kamen in Pietro Chiarinis *Achille in Sciro* (Karneval 1739) zur Verwendung. Faustina sang zu derselben Zeit noch in Porporas *Alessandro Severo*. In diesen Tagen erhielt Hasse auch eine schmeichelhafte Einladung. In einem vom 4. Mai datierten Schreiben aus Antigola (bei Aranjuez) ließ die Königin von Spanien den sächsischen Kurfürsten um die Erlaubnis bitten, das Ehepaar Hasse, das sich gegenwärtig in Venedig befände, nach ihrer Residenz einladen zu dürfen. Jedoch wurde die Einladung abgelehnt:

„*Hasse souvent incommodé par la goutte et la Faustine commencant à baisser beaucoup aussi en forces, de sorte qu'elle étoit fort rarement en état ou d'humeur de chanter et que par les mêmes raisons ils quitteroient dans peu Venise dans le dessein, de finir tranquillement leurs jours en Saxe sans plus faire des excursions au déhors.*“ [1]

Beide, Hasse wie Faustina, hatten 1739 in Venedig große Erfolge zu verzeichnen; [2] der schöngeistige Président de Brosses, welcher Hasses Wohnung aufsuchte, erzählt in seinen Briefen, [3] daß Hasse damals „l'homme fêté“ war; im August 1739 hörte er auch Faustina, „qui chante d'un grand goût et d'une légèreté charmante; mais ce n'est pas plus une voix neuve. C'est sans contredit la plus complaisante et la meilleure femme du monde, mais ce n'est pas la meilleure chanteuse“.

De Brosses gibt ferner einen schätzenswerten Beitrag zur Kenntnis von Hasses Kunstgeschmack. Er erzählt:

„Le fameux compositeur Hasse pensa s'en étrangler avec moi à Venise, à propos de quelques douces représentations que je voulais lui faire sur son indomptable préjugé. „Mais, lui disais-je, avez-vous entendu quelque chose de notre musique? Savez-vous ce que c'est que nos opéras de Lulli, de Campra, de Destouches? Avez-vous jeté les yeux sur l'Hippolyte de notre Rameau? — Moi! non, reprit-il, Dieu me garde de voir jamais ni d'entendre d'autre

---

[1] In Madrid kam 1747 Hasses Intermezzo „Il Barone Cespuglio“ zur Aufführung.

[2] Der Katalog des Lyceums von Bologna (I, p. 135) verzeichnet eine von Domenico Lalli herausgegebene Sammlung von poetischen Huldigungen: „Rime di vari autori in lode della celeberrima signora Faustina Bordoni Hasse . . . .“, Venezia 1739.

[3] Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Par Charles de Brosses. Deuxième édition authentique. . . . Paris 1858. 2 vol.

musique que l'italienne, parce qu'il n'y a de langue charmante que l'italienne et qu'il ne peut y avoir de musique qu'en italien. Votre langue est pleine de syllabes dures, ingrates pour le chant, détestables en musique. Qu'on ne me parle d'aucune autre langue que de celle-ci. Mais le latin, lui dis-je, cette langue si noble, si sonore que vous a-t-elle fait? Que vous ont fait les Psaumes de David, si poétiques, si remplis d'images lyriques? Vous ignorez que nous avons un Lalande, supérieur, pour la musique d'eglise, à tous vos compositeurs en ce même genre. Là-dessus, je vis mon homme prêt à suffoquer de colère contre Lalande et ses fauteurs: il tenait déjà du chromatique et si la Faustine, sa femme, ne s'était mise entre nous deux, il m'allait harper avec une double croche et m'accabler de diésis."

Außerordentlich rühmt Charles de Brosses Hasses Mitarbeit an Vincis *Artaserse:*

„Tout excellent qu'est cet ouvrage de Vinci, la scène du désespoir d'Artaban, ajoutée par le poète et mise en musique par le Sasson, surpasse peut-être encore toutes les autres. Le récitatif *Eccomi al fine in libertà del mio dolor*, est admirable, ainsi, que l'air qui suit *Pallido il sole.*"

Zum Karneval 1740 schrieb Hasse für das Theater San Angiolo in Venedig *Cleonice;* das Sujet ist dasselbe wie das des *Demetrio* vom Jahre 1732. Nach der Aufführung dieses Werkes muß Hasse sehr bald nach Dresden aufgebrochen sein; dort hatte man bereits am 11., 14. und 18. Januar 1740 *La clemenza di Tito* wiederholt. Am Montag den 8. Februar — nachdem am 6. die „General-Repetition" in Anwesenheit des Hofes vor sich gegangen — gab man zur Feier des Geburtstages der russischen Kaiserin Anna „mit vollkommenem Applausu" die kurz vorher in Venedig aufgeführte *Cleonice*, aber wiederum unter dem Titel *Demetrio;* Pergoleses *La serva padrona* diente als Intermezzo: zum ersten Male dirigierte Hasse in Dresden ein Werk, das *er* nicht komponiert hatte. Die Jahre 1740—43 verlebte Hasse in Dresden; am 9. September 1740 nachmittags wurde die Rückkehr des Kurprinzen Friedrich Christian aus Italien mit der Aufführung der neuen Oper *Artaserse* (zweite Fassung) gefeiert; die Oper wurde „mit vollkommenem Contentement" gegeben und Faustina hatte sich „ungemein hören lassen". Bis zum 21. September wurde *Artaserse* viermal wiederholt. Am 7. Oktober 1741 folgte in Hubertusburg *Numa Pompilio* mit dem Intermezzo *Pimpinella e Marc Antonio;*[1] am 3. November gelegentlich des Ordensfestes wurden beide Werke daselbst wiederholt. Den Karneval des nächsten Jahres 1742 leitete am 18. Januar die neue Oper *Lucio Papirio* ein, die es am 6. Februar bereits zur 9. Wiederholung brachte; im Oktober dieses Jahres,

---

[1] Gevaert hat das Duetto Buffo *Chi te l'avrebbe detto* in seine Sammlung Les gloires de l'Italie II, p. 84 ff. aufgenommen.

am 11. gab man in Hubertusburg wiederum eine neue Oper Hasses *Didone abbandonata*. Die Oper *Numa* wurde auch zum Karneval 1743 wieder hervorgesucht; am 4. und 8. Januar fanden Proben in den Appartements der Königin statt, am 14. folgte die Aufführung, der sich am 17. eine Wiederholung anschloß; am 31. dieses Monats und am 14. Februar gab man, wiederum in den Salons der Königin, eine Wiederholung von *Didone abbandonata;* die 10. Aufführung dieser letzten Oper auf der „Kgl. Hof-Schaubühne“ fand am 26. Februar statt. Erst die übliche Geburtstagsoper, für den 7. Oktober in Hubertusburg, war ein neues Opus, *L'asilo d'amore* (= *Il trionfo d'amore*), ein Pastorale, das ursprünglich für den neapolitanischen Hof komponiert und im Juli 1742 in Neapel aufgeführt worden war.[1] Der Karneval des folgenden Jahres 1744 wurde mit einer neuen Oper eröffnet; am 9., 13. und 16. Januar fanden die Proben bei der Königin statt, am 18. vormittags „auf dem Theatro“, am 20. kam endlich die Aufführung; es war *Antigono*, der bereits am 18. Februar die 14. Aufführung erlebte. In den letzten Tagen des April[2] — nachdem am Ostersonnabend sein Oratorium *La deposizione della croce* aufgeführt worden war — verließ Hasse Dresden, da der Hof sich vom 20.—30. April in Leipzig aufhielt, und ging nach Venedig. Es ist wahrscheinlich, daß er sich einige Zeit in Wien aufgehalten hat; dort war bereits am 8. Januar des Jahres (1744) die von ihm für die Hochzeit von Maria Anna von Österreich mit dem Fürsten Karl von Loreno komponierte Oper *Ipermestra* aufgeführt worden. Im September 1744 finden wir Hasse in Venedig; in einem Briefe[3] vom 25. September fragt er beim Kabinetsminister an, wann der König nach Dresden zurückkomme:

„Je me prends donc la liberté de la supplier très humblement de me faire avertir, si ma femme et moy devons nous trouver a Dresde au même tems. et s'il s'agit de devoir faire un opéra pour le Carneval prochain, j'ose encore supplier votre Exc.[ce] a vouloir bien m'accorder la grace de me faire envoyer les paroles icy à Venise afin que je puisse en composer la plus grande partie devant mon départ. . . . .“

Am 19. Dezember 1744 brachte Hasse in Neapel *Antigono* und zu Weihnachten (26. Dezember) in Venedig eine neue Oper zur Aufführung *La Semiramide riconosciuta*. Diesmal durfte auch Hasse in Venedig verbleiben, da zum Karneval 1745 keine Opernaufführungen in Dresden stattfanden; die am Ostersonnabend 1745, am 17. April, in Anwesenheit des Hofes

---

[1] Vgl. Bened. Croce, I Teatri di Napoli. Napoli 1891, p. 410.

[2] In einem Briefe vom 5. Mai 1744, welchen der Conte von Beessenvoïe mit der Partitur von Hasses *Antigono* aus Dresden nach Berlin an Friedrich II. sandte, lesen wir: „je me suis pressé de faire copier avant le départ du Sr. Hasse pour l'Italie“ (Berlin, Staatsarchiv).

[3] Original in Dresden, Staatsarchiv.

stattgefundene Aufführung des Hasseschen Oratoriums *La caduta di Gerico (Der Untergang der Stadt Jericho)* dürfte Hasse selbst nicht geleitet haben; er machte sich vielmehr während dieses längeren Aufenthaltes in Italien an die Komposition einer neuen Oper für Dresden; es war *Arminio*, dessen Textbuch der neue Dresdner Hofpoet Claudio Pasquini verfaßt hatte.[1] Erst im Spätsommer des Jahres 1745 kehrte Hasse nach Dresden zurück; ein ganzes Jahr war er von Dresden ferngeblieben. Bevor wir fortfahren können, müssen wir auf das Jahr 1742 zurückkommen; dieses bringt Hasse die wertvolle Bekanntschaft Friedrichs des Großen.

Am 19. Januar 1742 kam Friedrich II. zur Regelung politischer Angelegenheiten nach Dresden (Curiosa Saxonica 1742, p. 34 ff.); zur Feier des Tages wurde die am 18. Januar erstmalig gegebene Oper Hasses *Lucio Papirio* wiederholt;[2] Faustina sang die Rolle der *Papiria*. Friedrich II. war über alle Maßen entzückt, wie aus dem Briefwechsel mit dem Grafen Algarotti[3] hervorgeht; wir müssen uns hier auf kurze Auszüge dieser Briefe beschränken. Friedrich schreibt im Februar 1742 an Algarotti:

„. . . . . de l'opéra de Dresde, envoyez-moi, s'il se peut, par le souffle de Zéphire, quelques bouffées des roulements de la Faustine."

Algarotti antwortet aus Dresden (9. Februar):

„Que dirai-je à V. M. de la Faustine? Les extases des nations qu'elle a causées, ne lui paraissent rien en comparaison des applaudissements de ce prince dont on ne saurait entendre parler sans l'admirer et qu'on ne saurait voir sans l'aimer. Voici un air, Sire, avec des passages favoris, qu'elle prend la liberté de lui envoyer". In einem Briefe vom 20. März 1742 aus Salowitz bittet Friedrich um Übersendung der Arie *All'onor mio rifletto* aus der Oper *Lucio Papirio* (Atto primo, 12. Scena). Algarotti schickt diese Arie am 3. April von Dresden ab und nennt sie die schönste; er fügt hinzu: „on avait préparé un opéra pour V. M. et on lui aurait donné Titus tandis qu'elle leur avait fait voir César." Ein Brief endlich von Friedrich aus Chrudim (in Böhmen), datiert vom 18. April 1742, läßt Algarotti bitten, „il Sassone" zu beglückwünschen wegen dieser Arie. Am 11. Januar 1743

---

[1] Siehe im Staatsarchiv zu Dresden einen Brief vom Oktober 1744 an Pasquini in Wien gerichtet, in welchem dieser Dichter gebeten wird, sein Werk fortzusetzen, zu vollenden und es aktweise an Hasse nach Venedig zu senden, „afin que ce dernier le mette en musique, pour qu'on puisse en faire usage lorsque le Roi l'ordonnera".

[2] Friedrich II. war nach Dresden gekommen, um mit dem Kurfürsten über den gegen Österreich gerichteten Krieg zu konferieren; über die Unterredung berichtet Klemm, (Chronik Dresdens, Dresden 1837, p. 391), daß mehrere wichtige Punkte zur Erörterung kommen sollten, „als Graf Brühl eintrat und bemerkte, daß die Oper beginnen werde, worauf König August die Unterredung sofort abbrach und mit seinem Gaste in die Oper eilte."

[3] F. Förster, Friedrichs des Zweiten . . . Briefwechsel mit dem Grafen Algarotti. Berlin 1837.

ließ Friedrich in Berlin Hasses *La clemenza di Tito* aufführen; sein Kapellmeister Karl Heinrich Graun, „anstatt über die Schönheit dieser Oper und über die Ehre, welche sich Hasse in selbige eingewebet hatte, eifersüchtig zu werden, hob das Schöne in derselben dadurch noch höher, daß er so oft, als sie vorgestellet wurde, in das Orchester ging, selbst den Flügel spielete und der ganzen Welt zeigete, daß er nicht in seine eigenen Arbeiten verliebt sey, sondern die Vorzüge eines fremden Meisterstücks mit Empfindung zu schätzen wisse“.[1] Friedrichs des Großen Interesse für Hasse blieb wach: durch den Comte von Beessenvoïe ließ er sich, wie schon erwähnt, am 5. Mai 1744 aus Dresden die Partitur von Hasses *Antigono* schicken. Als er am 18. Dezember 1745 nach der Schlacht von Kesselsdorf in Dresden einzog, befahl er für den 19. Dezember eine Wiederholung von *Arminio.* Wir kommen noch darauf zurück. Aus Potsdam schreibt Friedrich II. unter dem 18. Juli 1746 an seine Schwester Wilhelmine: „*Je n'ai point entendu chanter Hasse, mais je connais son gout qui est admirable*“.[2] Am 18. Januar 1747[3] ließ er in Berlin Hasses *Arminio* aufführen und in einem von Karl F. Ch. Fasch geschriebenen Verzeichnis aller 92 Opern, die unter Friedrich dem Großen zur Aufführung kamen, findet sich ein einziges Mal bei der Oper *Arminio* von Hasse der Zusatz, daß diese eine vortreffliche Oper sei.[4] Auch in den folgenden Jahren sorgte Friedrich II. dafür, daß das Repertoire der Berliner Oper Hasse eingehend berücksichtigte; so gab man in Berlin 1748 *La Contadina* und *Galatea ed Acide,* 1752 (auch 1753) *Didone abbandonata,* 1753 *Cleofide,* 1765 *Leucippo,* 1766 *Achille in Sciro, Didone abbandonata* und *Lucio Papirio,* 1767 *Partenope,* 1771 *Piramo e Tisbe,* 1773 *Arminio* und *L'eroe Cinese,* 1775 *Attilio Regulo,* 1777 *Cleofide.* Im März 1753 folgte Hasse sogar einer Einladung[5] Friedrichs nach Berlin zu kommen. Hasses Oper *Didone abbandonata* war kurz vorher im Januar neunmal mit großem Erfolg in Berlin aufgeführt worden; erstmalig war sie in Berlin am 29. Dezember 1752 in Szene gegangen. Hasse ließ sich am Sonntag, den 25. März 1753 mit Angelo Maria Monticelli, einem Mezzosopranisten der Dresdner Oper, in einer Privatsoirée Friedrichs hören; am 27. März wohnte Hasse der Aufführung der Graunschen Oper *Silla* bei, und am Freitag, den 30. März reiste er über Potsdam nach Dresden zurück. „S. Majestät haben sie (Hasse

---

[1] Borchmann, Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten. Berlin 1778. p. 139.
[2] Berlin, Staatsarchiv.
[3] Berlinische privilegierte Zeitung.
[4] C. F. Zelter, Carl Fr. Ch. Fasch. Berlin 1801, p. 24.
[5] Das Staatsarchiv Berlin besitzt einen Zettel (Rep. 9 LL. 7c) mit der Aufschrift: „Le maître de Chapelle Hasse, sa femme, son fils et l'Abbé Bosotti, ses 2 filles, une fille de chambre et deux domestiques en 2 Carosses, pour aller en Italie par la route de Leipsic.“ Die Bestimmung dieses Zettels ist vorläufig nicht aufzuklären.

und Monticelli) mit königlichen Pferden nach Potsdam bringen lassen.“ [1] Als Belohnung erhielten Hasse und sein Reisegenosse die typische Tabatière und einen Brillantring. [2] Hasse hatte bei dieser Gelegenheit Friedrichs Cembalisten, Phil. Emanuel Bach, gelobt. Friedrich II. fürchtete deshalb, als Karl Fr. Fasch, der Nachfolger Nichelmanns, infolge schlechter Bezahlung Miene machte nach Dresden überzusiedeln, Hasse wolle Fasch nach Dresden ziehen, da er glaubte, sein vorzüglicher Sänger Salimbeni sei nur auf Hasses Zutun an die Dresdner Oper übergegangen. [3] Hasses Beziehungen zu Friedrich II. scheinen aber durch solche Zwischenfälle nicht getrübt worden zu sein, denn Friedrich schreibt noch am 5. Januar 1777 an Maria Antonia [4] sehr liebevoll über Hasses *Cleofide*, welche, 1753 erstmalig in Berlin aufgeführt, um diese Zeit daselbst wiederholt wurde.

Friedrich II. schätzte seinen Kapellmeister Karl Heinrich Graun sehr hoch, aber seine Vorliebe für Hasse ist unverkennbar. Das Exemplar des Hasseschen Oratoriums *La conversione di S. Agostino* in der Bibliothek des Joachimstalschen Gymnasiums (Charlottenburg) trägt die Bemerkung:

„*Le roi a fait exécuter cet oratoire à trois différentes reprises par sa Chapelle à son nouveau château à Potsdam, le* 18, *le* 20, *et le* 24 *de juillet* 1768“. [5]

Wenn wir auf Grund dieser Bemerkung annehmen dürfen, daß Friedrich II. drei Aufführungen desselben Oratoriums Hasses beiwohnte, so erkennen wir hierin bei seiner starken Abneigung gegen Kirchenmusik einen weiteren deutlichen Beweis für seine Bevorzugung der Werke Hasses. Auf die Schäferspiele *Galatea ed Acide* (11. Juli 1748, Potsdam) und *Il trionfo della fedelta* (August 1753, Charlottenburg), für welche sowohl Friedrich als Hasse Arien beisteuerten, kommen wir in unseren Ausführungen über die Berliner Schule (siehe die biographische Studie über die Brüder Graun) eingehend zurück.

Wir wenden uns jetzt wieder zur Hauptaufgabe und erinnern uns, Hasse zuletzt vom September 1744 bis zum September 1745 in Venedig gesehen zu haben. [6] Hasse dürfte noch im September 1745 nach Dresden zurück-

---

[1] Berlinische privilegierte Zeitung (Voss) 1753, 40. Stück (vgl. auch 37. Stück).

[2] Haude- und Spenersche Zeitung vom 7. und 10. April 1753.

[3] Der Graf von Wackerbarth schreibt aus Dresden am 10. Juli 1751 an Madame la Dauphine, die Aufführung von Hasses *Leucippo* betreffend, folgendes: „*Mr. Salimbeni a emporté les applaudissements de tout le monde. Ce virtuoso a paru renaître comme le Phénix de ses cendres, je veux dire qu'il a repris une nouvelle force et un nouvel agrément depuis la longue maladie qu'il avait essuyé à Berlin qui l'a obligé de de quitter le service de S. M. Prussienne.*“ In Berlin erhielt Salimbeni ein Gehalt von 3000, in Dresden dagegen ein solches von 4000 Talern; siehe Dresden, Staatsarchiv loc. 383, Bl. 152.

[4] M. f. M. XI, p. 178.

[5] Die Haude- und Spenersche Zeitung nennt dagegen den 19. Juli als Aufführungsdatum.

[6] In Bologna kam 1745 eine Oper *Artaserse* zur Aufführung. Ricci, Corr. (Il Teatro Formagliari in Bologna, p. 58) nennt als vermeintliche Autoren Hasse und Ant. Paganello; vgl. auch Ricci, I Teatri di Bologna, Bologna 1888, p. 459.

gekehrt sein, um die Proben für die am 7. Oktober, dem Geburtstag des Königs, fällige Festoper in Angriff zu nehmen. Die neue Oper *Arminio*, von Pasquini gedichtet, in Venedig von Hasse komponiert (s. oben), wurde am 7. Oktober mit großem Erfolg aufgeführt. Faustina schuf die Rolle der *Tusnelda*. Vorläufig kam es zu keiner Wiederholung dieses Werkes; die erste sollte unter sonderbaren Auspizien stattfinden. Der zweite schlesische Krieg war mittlerweile ausgebrochen; am 15. Dezember 1745 hatte der alte Dessauer die Sachsen bei Kesselsdorf geschlagen, und am 18. zog Friedrich II., diesmal als sieggekrönter Feind, mit vier Regimentern in Dresden ein.[1] Zur Psychologie dieses außerordentlichen Menschen liefert die Tatsache interessantes Material, daß er trotz aller kriegerischen Wirren für den Abend des folgenden Tages (19. Dezember) eine Wiederholung des *Arminio* befahl.[2] Die Aufführung, welche von $^1/_2$6 bis $^1/_2$10 währte und der, wie ein Zeitgenosse[3] berichtet, nur „wenige vom Hofe und aus der Stadt" beiwohnten, machte auf ihn großen Eindruck; in dem Arminio glaubte er wohl sich selbst wieder zu erkennen, und in echt Fridericianischer Art ließ er dem Textdichter der Oper, Pasquini, ein reiches Geldgeschenk zugehen. Am Morgen desselben Tages hatte er in der heiligen Kreuzkirche ein *Te Deum* abhalten lassen. Bis zum 27. Dezember verblieb er in Dresden und zog zu seinen täglichen Kammermusiken Hasse, Faustina, Bindi und ein Streichquartett von Mitgliedern der sächsischen Hofkapelle heran.[4] Nach Abschluß der Friedensverhandlungen im Dezember blieb das Opernhaus bis zum Januar 1747 geschlossen; am Ostersonnabend 1746 wurde Hasses Oratorium *Sant' Elena al Calvario* in Dresden aufgeführt, und dieses Oratorium ist das einzige Werk Hasses, das 1746 in Dresden unter Hasses Leitung aufgeführt wurde. Nur der schon früher einmal erwähnte Pietro Mingotti, welcher in Deutschland hier und da seine Wanderoper aufschlug, durfte in einem provisorischen Holzbau mit seiner Truppe im Juli und August Opern geben. Er eröffnete sein Theater am 7. Juli 1746 mit Galuppis *Argenide*, Paolo Scalabrini leitete die Aufführung; am 9. August wurde Hasses *La clemenza di Tito* wiederholt, und Metastasios *Artaserse* mit Vincis Musik folgte am 23. August; die Aufführungen waren im Gegensatz zu früher dem großen Publikum

---

[1] Vgl. Winkler, Ein Beitrag zur Gesch. der Schlacht von Kesselsdorf (Archiv für die sächsische Geschichte, Bd. IX, Leipzig 1871). In den Kapitulationsbedingungen ist ein Vorschlag des sächsischen Generals von Bose von Interesse: „Die königlichen Schlösser mit allen Kunstsachen, Pretiosen, Bibliothecen etc. werden respectiert." Friedrich II. entschied: „Ist sehr billig und des Königs Denkungsat conform."

[2] Vgl. Friedrich Burchardt, Friedrich II. eigenhändige Briefe anseinen getreuen Cämmerer Fredersdorff; Leipzig 1834, p. 18: Friedrich II. schreibt aus Dresden unter dem 19. (Dezember 1745): „Heute wirdt hier arminius gespihlet und is alle tage Music oder opera."

[3] Dresdener Geschichtsblätter 1899, p. 160.

[4] Hasse erhielt einen kostbaren Ring, das Orchester ein Geschenk von 1000 Talern.

gegen Zahlung zugänglich. Hasse war unbeschäftigt und kam infolgedessen gern einer Einladung des Münchener Hofes nach; am 26. Juli 1746 spielte der bayrische Kurfürst in München Hasse sehr lange auf der Baßviole vor, und die Prinzessin Maria Antonia legte vor Faustina Proben ihrer Gesangskunst ab. Reich beschenkt verließen Hasse und seine Gattin München am 28. Juli, wandten sich nach Venedig und verlebten dort den Herbst. Auf dem Theater S. Girolamo brachte Hasse im Herbst (1746) die Intermezzi *Eurimedonte e Timocleone* und *Lo starnuto d'Ercole* zur Aufführung. In Dresden wurde Hasse nicht gebraucht, da der Hof am 12. September nach Warschau gegangen war. Der Geburtstag des Königs (7. Oktober) wurde daselbst mit einer Serenata *La liberalità di Numa Pompilio*, der Geburtstag der Königin dagegen (der 8. Dezember) mit der Festa per musica *Diana vendicata* gefeiert; Ristori hat die Musik zu diesen Sachen geschrieben, die Textbücher stammen von Pasquini.[1] Es bleibt noch nachzuholen, daß im Oktober desselben Jahres eine neue Operngesellschaft in Dresden Aufführungen veranstaltete; es war eine von dem Dresdener Hofopernbassisten Biaggio Campagnari geleitete Gesellschaft von ausschließlich deutschen Mitgliedern, die noch nicht vollkommen ausgebildet waren; man gab am 29. Oktober Joh. Georg Schürers *Astrea placata ovvero la Felicità della Terra* nach Metastasio, ein Werk, das bereits am 7. Oktober in Warschau zum ersten Mal aufgeführt wurde und am 8. November Schürers Pastorale *Galatea*, das am 15., 18., 26. November und am 29. Dezember wiederholt wurde. Gegen Ende des Jahres 1746 reisten Hasse und Faustina von Venedig nach Dresden ab und berührten auf der Rückreise wiederum München. Der Dresdener Hof war bereits am 17. Dezember von Warschau nach Dresden zurückgekehrt. Einem Briefe vom 28. Dezember[2] entnehmen wir, daß Faustina ihren Gatten begleitet hatte, daß Hasse wiederum von der Gicht geplagt wurde, und daß er infolgedessen die in München fertiggestellte Partitur der neuen, „auf die Hohe Mariage besonders verfertigten“ Oper *Semiramide*, welche in Dresden zum Karneval 1747 aufgeführt werden sollte, nach Dresden per Estafette schicken mußte (durch Vermittlung des sächsischen Gesandten Grafen von Gersdorf). Demselben Brief entnehmen wir, daß sich Hasse nur zwei Tage in München aufhielt und dann nach Dresden eilte, wo am 11. Januar 1747 *Semiramide* in Szene ging und in der Reihe der Hochzeitsfeierlichkeiten für die Prinzessin Josepha einen Glanzpunkt bildete; bereits am 7. Januar hatte der Duc de Richelieu ein Konzert gegeben, in welchem Pasquinis Kantate *Amore insuperabile* mit Ristoris Musik zur Aufführung

---

[1] Opere del Signor Abate Gio: Claudio Pasquini. Arezzo, Michele Bellotti 1751; p. 245, 257.

[2] Dresden, Staatsarchiv.

gekommen war.[1] Nach der Aufführung von Hasses *Semiramide* am 11. Januar folgte ein „prächtiges Festin“ beim Grafen Brühl, wobei besonders „memorable Illuminationen“ zu sehen waren. Am 13. Februar führten die Mitglieder der bereits erwähnten Opernschule des Hofopernsängers Biaggio Campagnari ein deutsches Singspiel *Doris oder die zärtliche Schäferinn* von Joh. Georg Schürer auf; als Intermezzo wurde Hasses *Don Tabarano e Scintilla* (= *La Contadina*) [1731] eingelegt; nach Fürstenau wurden gleicherweise in dieser Zeit die Hassischen Intermezzi *Il Bevitore, La Vedova ingegnosa* und *La Fantesca* in Dresden zur Aufführung gebracht. Am 25. Mai eröffnete Mingotti sein Theater in Anwesenheit des Hofes mit Scalabrinis *Merope*. Die nächste neue Oper Hasses war *La spartana generosa;* diese mußte eine Festoper par excellence sein; denn es galt, den Glanz einer doppelten Vermählungsfeierlichkeit zu erhöhen. Am 13. Juni hatte sich die sächsische Prinzessin Maria Anna mit dem Kurfürsten Maximilian Joseph von Bayern vermählt, und am 20. Juni zog der sächsische Kurprinz Friedrich Christian mit seiner neuvermählten Gattin, der bayerischen Kronprinzessin Maria Antonia in Dresden ein; die Vermählung war am 13. Juni in München vorausgegangen. Die Festlichkeiten währten vom 10. Juni bis zum 3. Juli, und es kam zu einer echten *saison battante*. Am Sonnabend, den 10. Juni, an welchem die „Chur-Bayerische Anwerbung“ stattfand,[2] gab Mingottis Truppe Scalabrinis *Didone*. Am Mittwoch, den 14. Juni, wurde nach der „großen Mittagstafel“ Hasses Festoper *La spartana generosa* aus der Taufe gehoben, am folgenden Tage, wie auch am 24. Juni, wurde sie wiederholt; am 19. gab die Mingottische Gesellschaft wiederum Scalabrinis *Didone* und am 27. desselben Komponisten *Demetrio*. Am Mittwoch, den 28. nachmittags, begab sich der Hof nach Pillnitz, brachte dort wiederum Adam Schürers[3] Operette *Galatea* und am Donnerstag, den 29. Juni Glucks *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* zur Aufführung; am nächsten Tag begab sich der sächsische Hof nach Dresden zurück, besuchte am Abend die vierte Aufführung von Hasses Oper, der am „Abschiedstag“, dem 2. Juli (Sonntag), eine weitere Wiederholung folgte.[4]

Mit dem Erscheinen der bayrischen Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis bekam das musikalische Leben Dresdens neue Schwungkraft; denn diese Fürstin war eine außerordentlich vielseitige Künstlerin: sie dichtete,

---

[1] Vgl. M. le comte C. F. Vitzthum d'Eckstaedt: Maurice Comte de Saxe. Leipzig 1867, p. 241.

[2] Klemm, Chronik der Stadt Dresden 1837, p. 403 ff.

[3] Dieser Adam Schürer ist identisch mit Johann Georg Schürer, dessen Schäferspiel *Doris* oben erwähnt wurde; Gerber zufolge brachte man Schürer, der in Dresden als Kirchen-Kompositeur angestellt war, in Dresden nicht die gebührende Achtung entgegen; seine Operette *Galatea* zeigt Breitkopfs Verzeichnis von 1760 (p. 29) an.

[4] Zufolge des Hofkalenders auf 1748.

komponierte, malte, sang und mimte und ließ in allen diesen Fertigkeiten eine bemerkenswerte Begabung erkennen. Zur Gewinnung ihrer Biographie sammelte zuerst Fürstenau[1] zuverlässiges Material; ausgezeichnete „Bibliographisch-literarische Mitteilungen" gab Julius Petzholdt;[2] eine lebensvolle Biographie schrieb schließlich Karl von Weber.[3] Hier müssen wir uns auf eine Zusammenstellung der Umstände beschränken, welche sie mit Hasse zusammenführten; im allgemeinen sei nur vorausgeschickt, daß Maria Antonia europäischen Ruf besaß; hervorragende Geister der Zeit standen mit ihr brieflich oder persönlich im Verkehr, und die Akademie *Arcadia* in Rom nahm sie auf Veranlassung eines „leggiadrissimo componimento poetico" unter ihre Mitglieder auf;[4] als Mitglied dieser Akademie erhielt Maria Antonia den Schäfernamen Ermelinda Talèa (Pastorella Arcada), unter welchem die Mehrzahl ihrer Werke erschienen ist, (auch nur in der Form E. T. P. A.). Als sie 1747 nach Dresden kam, wurde Niccolo Porpora engagiert, um ihr Gesangsunterricht zu erteilen (Porpora trat die Stellung im Februar 1748 an); Unterweisung in der Komposition erhielt sie von Hasse, versuchte sich aber zunächst nicht mit eigenen kompositorischen Arbeiten, sondern beschränkte sich auf Dichtungen; in den ersten Jahren ihres Dresdener Aufenthalts schrieb sie einige Kantaten, welche Ristori und Genarro Manna in Musik setzten.[5] Im Jahre 1749 oder 1750 beendete sie das Libretto[6] ihres dreiaktigen Dramma pastorale *Il Trionfo della Fedeltà* und ließ es durch Vermittlung des Abbé Pasquini Metastasio zukommen,

[1] Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1856, Nr. 88 u. 89; vgl. M. f. M. XI, p. 167 ff.

[2] Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft 1856, p. 336—345, 367—390.

[3] Maria Antonia Walpurgis. Dresden 1857. 2 Bände.

[4] Ihr Gatte, der Kurprinz Friedrich Christian war bereits im Dezember 1738 dieser Gesellschaft beigetreten; er führte den Schäfernamen Lusazio Argireo.

[5] Auch Hasse komponierte zwei von ihr gedichtete Cantaten, die beide in Dresden erhalten sind; die eine (Kgl. Bibl. Mus. B. 371) ist eine „Cantata con stromenti: per li 3 d'Agosto, Giorno del Glorioso Nome di S. M. il Re di Polonia, Elettore di Sassonia"; das Jahr der Aufführung war nicht zu eruieren; die zweite (Kgl. Bibl., Mus. B. 370) ist die „Cantata per il felicissimo Giorno di Nascita, e di Nome della Maesta della Regina di Polonia Elettrice di Sassonia, composta da sua Altezza Reale la Principessa Elettorale, messa in musica da Gio. Adolfo Hasse. 1747". Die Aufführung fand am 8. Dezember statt; über diese letztere Kantate vgl. auch Weber, a. a. O., I, 44. Die Libretti beider Kantaten sind auch handschriftlich in Dresden erhalten; die Titel dieser stimmen ungefähr mit den obigen überein; nur heißt es ausdrücklich in beiden Werken „composta dalla Sua umilissima figlia e serva Maria Antonia. La musica è del Sig. Gio. Ad. Hasse." Die erste Kantate beginnt: *Grande Augusto ricevi*, die zweite: *Che Ti dirò Regina*; die letztere hat Eitner im Neudruck herausgegeben, in den Beilagen zu den Monatsheften XVIII, p. 235.

[6] Auch hinsichtlich dieses Textbuches ist Maria Antonias Werk nicht original zu nennen; am 13. Juni 1747 wurde in München gelegentlich der Hochzeit des Kurfürsten Maximilian Joseph von Bayern mit der sächsischen Prinzessin Maria Anna ein Festspiel „*Triumph der Liebe*" von Johann Schultz aufgeführt. Gottsched verzeichnet

welcher die letzte Feile an das Werk legen sollte; aber, wie aus dem Briefwechsel der Maria Antonia mit dem Grafen von Brühl hervorgeht, war Metastasio ein sehr strenger Kritiker, der das Ganze gründlichst zustutzte; diese Bearbeitung erregte Maria Antonias Unwillen; sie schreibt am 22. Juli 1750: „Metastasio l'a cruellement mutilé, il n'en a pas laisser un seul de mes airs dont je voudrais pleurer et ce qu'il y a de pis, c'est qu'il a changé de façon, que quand on le voudrait, on ne pouvait y metre mes airs." Aus demselben Briefwechsel geht zur Evidenz hervor, daß Maria Antonia nicht allein die Musik dieses Pastorale *Il Trionfo della Fedelta* komponierte, sondern daß ihr Lehrer Hasse diese Arbeit zum Teil übernommen hat; daß er später über seine Mitarbeit schwieg, war unter den obwaltenden Verhältnissen nicht nur Galanterie, sondern Pflicht. Hasse weilte damals, im Sommer 1750, in Paris und erhielt von Maria Antonia das Libretto zugesandt, „pour qu'il puisse dabord commencer à travailler à Paris". Brühl schreibt aus Paris, am 8. Juli 1750: „Le Sr. Hasse ne tient pas encore la pastorale, qui est si divinement bien fait et Metastasio l'a encore entre ses mains pour la gâter . . . il seroit bien dommage si la composition ne répondit pas bien à la poésie." — Wie schon Weber (l. c., I, 67) hervorhebt, würde Brühl dergleichen an Maria Antonia nicht geschrieben haben, wenn sie selbst die Komposition hätte liefern wollen. Das Pastorale wurde am Hofe im Sommer 1754 aufgeführt; die gedruckte Partitur erschien 1756 bei Breitkopf, das erste italienische Textbuch 1754 in Dresden; das Werk wurde verschiedentlich ins Deutsche und Französische übertragen, von der Musik erschienen außer der Partitur des ganzen Werkes nur die Symphonie (im Klavierauszug) und eine Arie *Si sperar tu sola puoi* der *Clori* separat im Handel.[1] Eine weitere Dichtung Maria Antonias, die Hasse in Musik setzte, ist diejenige des Oratoriums *La Conversione di Sant Agostino;* die bereits für die ersten Tage des Februar 1750 angesetzte Aufführung mußte wegen der Abwesenheit des am Hofe sehr geschätzten Tenoristen Angelo Amorevoli unterbleiben; am 28. März 1750, zum Ostersonnabend, wurde das Oratorium zum ersten Male im Taschenbergpalais aufgeführt; Faustina sang nicht mit. Das Werk erlangte großen Beifall und wurde in vielen Städten gesungen;

---

dieses Werk in seinem „Nöthigen Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst", Leipzig 1757, p. 327: Triumph der Liebe, als der Durchl. F. und H. Herr Maximilian Joseph des H. R. R. Churfürst, Ertz-Truchseß, Hertzog in Bayern die mit der Durchl. F. und F. Frauen Maria Anna, gebohrenen Pohlnischen, und Chursächsischen Printzessin, die höchste Vermählungs-Festivitäten vollzog; wollte bey dem allgemeinen Frolocken deren getreuesten Unterthanen, die allerunterthänigst-demüthigste *Devotion* in einem Frauen-Gedicht erzeigen, Joannes Schultz Teutscher *Comicus.* München in der Stadt-Buchdruckerey 1747 in Fol.

[1] Die Symphonie in Hillers Raccolta delle megliore Sinfonie. Breitkopf 1761. Raccolta I; die Arie der *Clori* im Journal étranger, janvier 1756, p. 239 und Beilage; vgl. auch derselben Zeitschrift Jahrgang 1755, mai, p. 128—137.

noch 1778 fand eine Aufführung in Trier statt, 1781 seine letzte in Dresden, am Ostersonnabend; das Textbuch erschien in ca. 12 Ausgaben, die Musik erschien zuerst gedruckt in den „Denkmälern deutscher Tonkunst", im 20. Band (1905); das Vorwort dieser von Arnold Schering besorgten Ausgabe orientiert über Dichtung und Musik in eingehender Weise. Schließlich müssen wir noch Maria Antonias Oper *Talestri Regina delle Amazzoni* erwähnen, die in Dresden am 24. August 1763 in dem im kurprinzlichen Reithause errichteten Theater aufgeführt wurde. Die Amazonenkönigin *Talestri* sang die Dichter-Komponistin selbst, Talestris Schwester *Antiope* gab die Prinzessin Kunigunde, den Scythenprinz *Orontes* die Gräfin von Mniszeck; die oberste Priesterin *Tomiris* wurde vorgestellt von der Prinzessin Elisabeth und der Massageten-Prinz *Learch* durch den Kammerjunker Baron von Rechenberg. „Das Chor der Amazonen und Scythen" wurde gleicherweise von „höchsten und hohen Personen" vorgestellt.[1] Das Libretto[2] dieser Oper hatte Maria Antonia schon im Jahre 1753 fertig gestellt, wie aus einem Schreiben an ihre Mutter hervorgeht;[3] das gedruckte Textbuch erschien erstmalig 1760 in München,[4] wo sich das kurprinzliche Ehepaar vom Januar 1760 bis zum Januar 1762 aufhielt. Daß Hasse bei der Komposition dieses Werkes nicht behülflich war, steht fest; aber daß Maria Antonia schließlich doch nicht allein mit der definitiven Redaktion des Musiktextes fertig werden konnte, scheint daraus hervorzugehen, daß sie noch 1761 bei dem Kapellmeister *Giovanni Ferrandini* in München Unterricht nahm,[5] obwohl sie bereits seit 1748 Hasses Kompositionsschülerin war. Hasse war von 1760—63 von Dresden abwesend und konnte nicht helfen; da dürfte Ferrandini Maria Antonia die musikalische Fassung erleichtert haben.[6] Die gedruckte Partitur des Werkes, welche 1765 bei Breitkopf erschien, zeigt Hassens Technik und Ausdrucksformen.

---

[1] Vgl. Curiosa Saxonica 1763, p. 306 ff., 339 f.

[2] Schon 1690 hatte Christian Heinrich Postel für die Hamburger Oper ein Textbuch „Die Groß-Mächtige Thalestris, oder Letzte Königin der Amazonen" verfaßt; die Musik war von Johann Philipp Förtsch (vgl. J. Geffcken, Die ältesten Hamburgischen Opern .... Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte, III. Bd. Hamburg 1851, p. 38 und ferner Allg. musik. Zeitung 1878, col. 343 ff.).

[3] Vgl. Weber, a. a. O., p. 88.

[4] Das Werk wurde auch am Münchener Hofe (in Nymphenburg) gegeben; einer Probe wohnte Naumann bei (vgl. Burney, Tagebuch II, 96); vorausgegangen war in München am 6. Februar 1760 die Aufführung von Maria Antonias *Il Trionfo della Fedelta;* die Komponistin wohnte (s. o.) der Aufführung bei; die Hauptmitwirkenden waren die Regina Mingotti und der Tenorist Don Domenico di Panzacchi; vgl. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising 1865, p. 144.

[5] Ferrandini und Giov. Porta, beide in München als Komponisten angestellt, waren Maria Antonias erste Lehrer.

[6] Rudhart (a. a. O. p. 143) gibt bekannt, daß auch Ferrandini Maria Antonias *Talestri* komponierte; das Werk, das in München liegt (Hof- und Staatsbibliothek Ms. 109 und in Dresden, Kgl. Bibl., B. 186a) wurde jedoch nicht aufgeführt.

Wir kehren wieder zu Hasse selbst zurück. Das Jahr 1747, das Maria Antonia in Dresden einziehen sah, sollte noch eine anerkannte musikalische Persönlichkeit der Dresdener Kunstwelt zuführen. Am 18. Juli dieses Jahres wurde zum ersten Male, seitdem Hasse die Oper leitete, eine Oper aufgeführt, die Hasse nicht komponiert hatte; wir erinnern uns, daß nur ein Intermezzo eines fremden Komponisten — Pergoleses *Serva padrona* — als Einlage in Hasses *Demetrio* (1740) verwendet wurde. Der am 18. Juli 1747 im großen Opernhause mit seiner Oper *Filandro* zu Worte kommende Komponist war Niccolo Porpora, der einstige Lehrer Hasses, dessen Unterricht Hasse freilich verschmäht hatte. Damit war es nicht genug; die Gattin des vielfach erwähnten Opern-Impresarios Mingotti, Caterina Regina Mingotti, wurde am 22. Juli 1747 mit einem jährlichen Honorar von 2000 Talern für die Dresdener Oper verpflichtet.[1] In dieser Sängerin erwuchs Faustina eine ernst zu nehmende Rivalin. Das Glücksschiff der Familie Hasse schwankte bedenklich; die Mingotti war bei Hofe sehr geschätzt,[2] namentlich von Maria Antonia, welche ihr Unterricht durch Porpora vermittelt hatte,[3] denselben Porpora, der vom 1. Februar 1748 an als Gesanglehrer Maria Antonias in Dresden angestellt worden war.[4] Um das Maß des Unheils für Hasse voll zu machen, wurde Porpora am 13. April 1748 als Kapellmeister angestellt.[5] In den Verzeichnissen der „Königlich. Kapell- und Kammermusik“, welche in den Hofkalendern enthalten sind, wird zwar Porpora nie als Kapellmeister, sondern neben Bach und Zelenka (!)[6] als „Kirchen-Compositeur“ aufgeführt, aber aus Akten ergibt sich, daß Porpora nominell

---

[1] Sie hatte in Dresden erstmalig in ihres Gatten Theater in Scalabrinis *Merope* und dann in Pillnitz in Glucks *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe* gesungen.

[2] Schon 1748 erhielt sie Urlaub nach Neapel, wo sie die *Aristaea* in Galuppis *Olimpiade* mit großem Erfolg sang (vgl. auch Burney, Tagebuch II, 111 ff.).

[3] Gerber (Altes Lexikon II, 174): Porpora erhielt für den Unterricht monatlich 100 Taler (nicht Gulden!).

[4] Ihr Gatte, der Kurprinz Friedrich Christian hatte Porpora im Mai 1739 in Neapel kennen gelernt als Sänger und Komponisten; „le fameux compositeur Porpora ayant envoyé à S. A. Rle. quantité de Concerts, et compositions de Musique, entre autres le dernier Opéra chanté à Naples. S. A. Rle. lui envoya en échange une montre d'or.“ (Dresden, Staatsarchiv, loc. 768).

[5] Die falsche Angabe Gerbers, Fétis' u. a., Porpora sei schon 1728 oder 1730 in Dresden angestellt worden, hat Fürstenau (a. a. O. II, 251) berichtigt; leider hat sich dieser Fehler auch in eine neuere Darstellung eingeschlichen, in Fuller-Maitlands The age of Bach and Handel, Oxford 1902, p. 257; Fuller-Maitland hat das Quellenwerk Fürstenaus nicht benutzt.

[6] Von Interesse dürfte es sein, ein Urteil über Zelenka, Hasse und Bach zu hören, das jedenfalls von Rochlitz herstammt: „Wie mag es kommen, daß dieser wahrhaftig große Kirchenkomponist (Zelenka) so ganz vergessen ist? Wie mag es kommen, daß man sogar in Dresden die ganz vortrefflichen Werke dieses Dresdener Künstlers in der Bibliothek im Todesschlafe läßt, indeß man gar manche Hassische Musik, die bey allem Verdienstlichen, doch gar nicht neben, zu geschweigen über ihr Stand halten kann, so oft wiederholt, daß man vielleicht keine Noten mehr bedürfte,

Kapellmeister (mit einem Gehalt von 1200 Talern) war.[1] Der einstige Lehrer *neben* dem Schüler; für beide muß diese Koordination peinlich genug gewesen sein; Gerber berichtet,[2] daß Hasse, „der große Hasse" auf Porpora eifersüchtig geworden wäre und gelegentlich, als Porpora die Mingotti bei Hofe einführte, ausgerufen hätte: „dies wäre noch der letzte Strohhalm, an dem sich Porpora hielte".[3] Die Mingotti, der Rettungsanker für Porpora — das wäre von Hasse freilich wenig taktvoll gewesen; man wird gut tun, diesen Bericht in das Reich der Anekdote zu bannen. Auch muß die alte Prätension zurückgewiesen werden, Hasse habe in seinem *Demofoonte* für die Mingotti eine Arie *Se tutti i mali miei* nur mit einem Violinenpizzicato akkompagnieren lassen, um die Mängel der gesangstechnischen Ausbildung der Mingotti bloßzulegen; bei einer Nachprüfung ergibt sich jedoch, daß diese Arie (Un poco sostenuto ma poco) von der *Dircea* gesungen wurde, und diese gab Faustina, nicht Caterina Mingotti; von einem Pizzicato oder einer ausgesucht schwierigen Führung der Solostimme ist nichts zu bemerken.[4] Leider hat Gerber (A. L. I, 950), ohne nachzuprüfen, diesen Irrtum weitergegeben. Daß Hasse und seine Gattin alles daran setzten, die Rivalen nicht aufkommen zu lassen, ist selbstverständlich;[5] daß sie sich aber zu diesem Zwecke unsauberer Mittel bedient hätten, bedarf noch des Beweises; daß es bei Gelegenheit der Aufführungen der Opern *Demofoonte* und *Achille in*

---

um sie abzuspielen? Zelenka gibt in Erhabenheit und Kraft Händeln wenig nach, besitzt Gelehrsamkeit wie Seb. Bach, wendet sie aber nicht, wie dieser, einzig und überall an, sondern hat zugleich Geschmack, Glanz und ein zartes Gefühl; auch sind seine Werke bey weitem leichter auszuführen, als Bachs — obschon sie allerdings Studium und viel Genauigkeit erfordern (Allg. musik. Zeitung 1801, col. 573 Anmerkung); vgl. die ausführlichen Mitteilungen Fürstenaus über Zelenka (a. a. O., II, 71 ff); Naumann (Illustr. Musikgeschichte I [1885], Vorrede und p. 572 ff.) behauptet, ohne Nachweise zu bringen, Hasse habe Zelenka unterdrückt, weil Bach mehr Geschmack an Zelenkas Kirchenkompositionen als an denjenigen Hasses gefunden habe; Zelenka habe Bach die Bekanntschaft mit Alessandro Poglietti vermittelt, über welchen letzteren Spitta (Bach II, 707) nichts erwähnt.

[1] Auf dem Titel seiner Sonate XII. di Violino.e Basso (Wien 1754), welche Maria Antonia gewidmet sind, nennt er sich „Maestro di Cappella di S. M. il Re di Polonia".

[2] Altes Lexikon II, 174; die von Gerber verzeichneten Jahrzahlen sind falsch!

[3] „Questo è l'ultimo filo che serve d'appoggio a Porpora".

[4] Fürstenau (a. a. O. II, 253) hat bereits den alten Irrtum aufgedeckt.

[5] Daß Hasse auch bereit war, für bedürftige Kapellmitglieder Sorge zu tragen, zeigt eine von seiner Hand unterzeichnete Eingabe an den Premierminister Brühl vom 15. April 1754: „Bey dieser Gelegenheit — er hatte um Neuengagements für das Orchester und um neue Kopisten gebeten — unterstehe mich Ew. Hoch-Reichs-Gräfl. Excellenz an den Kirchencomponisten (Adam) Schürer und Tenoristen (Ludwig) Cornelius zu erinnern, welche beyde sehr gute Dienste thun, und einer allergnädigen Zulage höchst bedürftig sind." (Dresden, Staatsarchiv, loc. 907, vol. III, Bl. 249—254b.) — Wir erwähnten bereits oben, daß Gerber hervorgehoben hat, Adam Schürer werde in Dresden nicht geachtet. — Wenn es 1760 zu Streitigkeiten zwischen Hasse und Karl Fr. Abel kam, wie Gerber berichtet (A. L. I, 4), dann sind wir geneigt, die Schuld dem weinfreudigen Abel zuzumessen.

Sciro zwischen Faustina und der Mingotti zu Streitigkeiten kam, ist erwiesen und wird noch zu betrachten sein. Lange brauchte Hasse mit der Konkurrenz nicht zu kämpfen. Porpora wurde am 1. Januar 1752 mit 400 Talern pensioniert,[1] und Regina Mingotti verließ die Dresdner Bühne im Februar 1752 ohne Pension; „2000 Thlr. der Sängerin Minchotti Tractament jährlich, vacant seit 1sten Marty 1752“ heißt es in den Akten; sie hatte zum letzten Male am 17. Januar desselben Jahres im *Adriano in Siria* gesungen; schon im Oktober 1751 hatte man um Urlaub für die Mingotti gebeten,[2] damit sie nach Italien gehen könnte. Sie ging, nachdem sie Dresden verlassen hatte, nach Madrid, verblieb daselbst zwei Jahre und begab sich dann auf Reisen; im Oktober 1754 feierte sie in Paris im Concert spirituel einen großen Erfolg,[3] 1760—67 war sie in München[4] tätig, sang aber auch in zwei „Seasons“ in London 1763—64 und 1764—65 unter Felice de Giardinis Operndirektion;[5] vom Oktober bis Dezember 1768 finden wir sie auch wieder vorübergehend in Dresden.[6]

Es ist nachzuholen, welche Werke Hasses seit dem 18. Juli 1747, der denkwürdigen Porpora-Mingotti-Première, zur Aufführung kamen. Den *Dresdener Merkwürdigkeiten* von 1747 (p. 74) zufolge wurde am 4. August 1747 auf dem Zwingertheater in Anwesenheit des Hofes „eine ganz neue Operette, Catone genannt, nebst einem Intermezzo, betittelt Monsieur de Porsugnacco, aufgeführt.“ Das Intermezzo hat Hasse komponiert, und wir erinnern uns, daß es unter dem Titel *Porsugnacco e Griletta* bereits 1734 in London gespielt wurde. Am Geburtstag des Königs, den 7. Oktober 1747, gab man *Leucippo* in Hubertusburg. Zum Karneval 1748 wurde *La spartana generosa* wiederholt; ferner gab man zwei Fastnachtsstücke, *Der Dresdner Schlendrian* und *Der Dresdner Mägde Schlendrian;* nach Hasche[7] stammten die Texte von Metastasio, die musikalischen Nummern von Hasse; beide Werke sind aber vielmehr aus der Feder des Hofpoeten Ulrich König hervorgegangen; zudem sind sie bereits 1726 in Dresden aufgeführt worden. Am 9. Februar 1748,[8] nachmittags 4 Uhr — nachdem am 7. in Anwesenheit des Hofes

---

[1] Der Pension halber verzeichnet auch der Hofkalender auf 1757 Porpora noch als Kirchen-Compositeur.

[2] Dresden, Staatsarchiv, in einem Schreiben aus Leipzig, vom 14. Oktober 1751 gerichtet an Mad. la Comtesse Moncenigo à Venise.

[3] Mercure de France 1754, octobre p. 185.

[4] Rudhart, Gesch. der Oper am Hofe zu München, Freising 1865, p. 141.

[5] Pohl, Mozart und Haydn in London, Wien 1867. I, 72 ff.

[6] Dresden, Staatsarchiv, loc. 910, vol. II, Bl. 1e, 1h.

[7] Diplomatische Geschichte Dresdens, Dresden 1819, 4. Teil; vgl. auch Gottscheds „Nöthigen Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst“. Leipzig 1757, II, 269: „Der Dresdener Mägde-Schlendrian, drey Eröffnungen in Prosa, durch Orestes, einzeln gedruckt“ (1750, Dresden).

[8] Vorher, im Januar, wurden im kleinen Theater im Zwinger Schürers *Calandro* und Hasses *Leucippo* aufgeführt; am 29. Januar, nach Beendigung einer Aufführung des *Leucippo*, brannte das Theater vollständig ab.

die Hauptprobe vor sich gegangen — wurde Hasses *Demofoonte* zum ersten Male aufgeführt; in dieser Aufführung, wie auch in derjenigen der Oper *Leucippo*, die im Oktober 1747 vorangegangen war, kam es zwischen Faustina und Caterina Mingotti zu Rangstreitigkeiten,[1] wie aus zwei Briefen Metastasios zur Evidenz hervorgeht; der erste, an Hasse (nach Dresden) gerichtet und datiert Wien, 21. Februar 1748, lautet:

„Mi congratulo, amatissimo Signor Hasse, e con voi, e con l'impareggiabile vostra gentilissima consorte, ma non già de meritati applausi, co'quali à resa costì giustizia all' eccellenza d'entrambi la pubblica ammirazione al comparire in iscena il mio Demofoonte; dovete aver voi cosi incallite le orecchie al dolce suono della lode, che lo credo ormai inefficace e solleticarvi. Mi rallegro bensì giustamente con voi di quella considerabile porzione di gloria, che dal vostro merito riflette su l'opera mia, sì perchè questo avrà appagata l'affettuosa vostra costantissima parzialità, come perchè mi figuro la vostra generosa compiacenza nel conoscervi utili agli amici. Io ve ne rendo le più vive o le più sincere grazie, non meno che dell' obligante cura dimostrata nel darmene così minuta contezza, con la quale avete placata in parte l'invidia mia verso colore, che ne sono stati e spettatori e ascoltanti. Persone, che si distinguono a questo segno dal comune degli uomini, dovrebbero goder veramente qualch' esenzione de' comuni malanni dell' umanità: ma non entriamo negli arcani della Provvidenza.

Spiacemi, amico carissimo, che il calor della disputa, o forse la poca dolce maniera de' contradditori, abbia impegnata l'amabilissima signora Faustina a sostener un' opinione, nella quale io non posse esser il suo seguace, senza far torto al vero, e demeritar la stima di lei medesima, e come poco illuminato, o come poco sincero. Com' è possibile ch'io dica, che un personnaggio di condizione privata, almeno tenuto per tale, non debba su la scena ogni segno di rispetto ad altro di real condizione? Achille e certamente la prima persona nell' opera del suo nome, ma facendo la figura

---

[1] Im Jahre 1748 scheint es überhaupt ohne ernstere Konflikte nicht abgegangen zu sein. Der Intendant der Dresdener Oper, der Graf von Vitzthum, wandte sich am 11. März 1748 brieflich an den Comte de Vicedom in Turin und bat ihn Umschau zu halten nach neuen Sängerinnen. In seiner Antwort vom 3. Februar erwähnt der Turiner Graf eine Sängerin Emilia vom Conservatorio dell' Incurabili und fügt hinzu: „mais il faut un peu de temps et du secret surtout envers Hasse et d'autres musiciens." Im September schrieb er ferner: „Le secret seroit sur tout necessaire et il seroit bon de cacher cette affaire à Hass et même au Comte Villio"; dazu fügt er den sehr überraschenden Vorschlag: „Au cas que le Roi souhaitât ici un nouveau Maître de Chapelle, j'en ai connue un fort bon nommé Scarlatti, il viendroit également pour composer quelque opéra pour essai moïennant une recompense honnête et le voïage paié." Der Graf von Vitzthum aber lehnte in einem Schreiben aus Warschau, vom 20. November 1748 sowohl die Emilia als auch den (Giuseppe?) Scarlatti ab.

d'una damigella in corte di Licomede non soffre alcun torto, quando in atto servile, sedendo gli altri a mensa, o suona, o canta, o reca piene le tazze al cenno di Deidamia. La forza, l'importanze, e lo passione d'una parte la rendono principale, e non mai lo corona, lo scettro, il manto, le guardie, i paggi, la diritta, o la sinistra. A questi luoghi rifletto così poco, che non penso di situare i personaggi, se non al bisogno e al commodo delle azioni che debbono farsi da loro: ancorchè si trovi a sinistra il superiore, preceda d'un picciol passo, e sarà nel luogo più degno. È vero che l'ignoranza, che à regnato nel nostro teatro drammatico, à quasi stabilita la diretta come luogo più onorato; ma è vero ancora, che non convengono in questo stabilimento nè tutti i secoli, nè tutte le nazioni, delli quali s'imitano sul teatro i costumi; e voi sapete, che in gondola a Venezia siede a sinistra il più degno. Nè io ò voluto servir mai a questo errore, benchè comune, quando il secondarlo a recato il minimo incomodo alla necessaria esecuzione delle azioni. È facile, ancorchè non me ne rammenti, ch'io abbia detto, che la maniera, come io scrivo i personaggi in principio d'ogni scena delle opere mie, possa servir di regola a situarli nel teatro; so ch'io ò procurato d'aver quest' attenzione nello scrivere i miei originali, ma io son uomo soggetto ad errare; e non si è fatta nè pur una impressione delle opere mie me presente, come voi sapete: onde nel casso in cui si tratta, parlando così chiaramente la natura dell' Imitazione, prima che credermi contrario a questa, era giusto o di perdonarmi come ad uomo distratto, o a compatirmi come sfortunato nella impressione. Caro amico, voi conoscete il mio cuore, e sapete quanto è vostro, onde intendete senza ch'io lo spieghi, sino a qual segno mi dolga il dovere dissentire da voi. Pregate la signora Faustina di darmi occasione onde ricompensarmi un così sensibile rammarico, e credetemi.

Das andere Schreiben Metastasios war an den „Directeur des plaisirs" gerichtet, Baron von Dieskau, und hatte, was den Fall Faustina-Mingotti betrifft, folgenden Wortlaut:

Al Signor Baron Diescau
ciamberlano del Re di Polonia. Dresda.

„E falsissimo, a creder mio, che la destra o sinistra mano decida della preminenza de' personaggi in teatro. Debbono destinarsi questi luoghi a seconda del bisogno della azioni. Conviene per ragion d'esempio, che l'attore si trove vicino a chi dovrà trattenere, assalire, difendere, parlare in secreto o far altro, che potesse riuscire incomodo per avventura o ridicolo in diversa situazione. Dovunque si trovi il personaggio di condizione superiore, sarà sempre nel luogo più degno, sol che preceda all' inferiore d'un picciol passo; contrassegno meno equivoco di maggioranza, che la destra

mano, di cui à variato e varia la dignità a capriccio de' secoli, e delle nazioni. Su questi principj, a dispetto degl'invecchiati errori del nostro teatro italiano, ò fatto io regolar sempre l'esecuzione de miei drammi, e specialmente del Demofoonte, come si potrà costì riconoscere in un ristretto piano, ch'io ne trasmisi richiesto a cotesto signor abate Pasquini, non sone ancora molti giorni. Per altro siccome è certissimo, che d'importanza e di merito sovrasta considerabilmente la prima poete di Dircea alla seconda di Creusa, è altresì indubitato, che non conoscendosi la prima, nè essendo da altri conosciuta per figliuola di Demofoonte sino al termine del dramma, deve alle seconda per legge di verisimile imitazione tutti quegli esteriori segni di rispetto, che sono dovuti da persone di privata ad altre di real condizione."

Vienna li 21 febbrajo 1748.

Die Oper *Demofoonte*, welche diesen Briefwechsel hervorrief, wurde am 12. und 14. Februar desselben Jahres (1748) wiederholt. Am 27. Mai 1748 reiste der sächsische Hof nach Warschau und kehrte erst am 9. Februar 1749 nach Dresden zurück.[1] Das kurprinzliche Ehepaar war in Dresden verblieben, hatte in Pillnitz Sommeraufenthalt genommen und gab dem Hofe in Warschau von allen Vorkommnissen in Sachsen Kenntnis; im Herbst 1748 begab sich Maria Antonia mit ihrem Gatten wieder nach Dresden und veranstaltete musikalische Abende, an denen auch eine ihrer Kantaten aufgeführt wurde; eine Geigerin und Sängerin Santina Tosca fand vielen Beifall; daß Hasse und Faustina an diesen Soireen beteiligt waren, ist ohne weiteres anzunehmen, obwohl sich keine ausdrücklichen Mitteilungen darüber vorfinden; jedoch ist sicher, daß Hasse 1748 nicht nach Italien ging, sondern in Dresden verblieb; es wäre möglich, daß er von Friedrich dem Großen nach Potsdam eingeladen worden wäre, wo das Schäferspiel *Galatea ed Acide* am 11. Juli zur Aufführung kam, das in der Hauptsache eine Kompilation aus Werken Hasses ist. Im Karneval 1749 fanden keine Opernaufführungen statt; erst am 7. Oktober (nachmittags fünf Uhr) in Hubertusburg geht Hasses neues Werk *Il Natal di Giove* in Szene; Faustina sang die Rolle der *Melite;* sodann wandte sich Hasse emsig der Komposition der nächsten Oper zu, *Attilio Regulo;* mit dem Librettisten dieses Werkes, Metastasio, hat Hasse in Sachen dieser Oper verschiedene Briefe gewechselt, von denen wir einen beifügen können; er zeigt am besten, wie sorgsam Hasse zuweilen zu Werke ging; das Schreiben Metastasios lautet:[2]

---

[1] Nach Fürstenau (a. a. O.); nach F. A. Freiherr ô Byrn (Neues Archiv für sächsische Gesch. und Altertumskunde Dresden 1880, I, p. 305) verblieb der Hof in Warschau vom 3. August 1748 bis zum 24. Januar 1749.

[2] Opere postume del Sig. Ab. Pietro Metastasio. In Vienna 1795, Tomo I, p. 344 bis 357; über den Brief vgl. Rivista musicale Italiana 1905, p. 390.

Dal di ch'io son partito da Vienna, il mio amatissimo Mr. Hasse mi sta sul cuore, ma non ò potuto finora esser suo, perchè in questo affaccendatissimo ozio, in cui mi trovo, io sono appena mio quando dormo. Le passeggiate, le caccie, la musica, il giuoco, e le cicalate c'impiegano di maniera, chę non resta un momento agli usi privati, senza defraudarlo alla società. Ciò non ostante io non so più contrastar col rimorso d'avervi negletto oltre il dovere, ed eccomi ad ubbidirvi.

Ma che cosa vi dirò mai, che voi non abbiate pensata? Dopo tante illustri pruove di sapere, di giudizio, di grazia, d'espressioni, di fecondità, e destrezza, con le quali avete voi solo finora interrotto l'intiero possesso del primato armonico alla nostra nazione; dopo aver voi, con le vostre note seduttrici inspirata a tanti e tanti componimenti poetici quell' anima e quella vita, delle quali gli autori loro non avean saputo fornirgli; quali lumi, quali avvertimenti, quali direzioni pretendete mai ch'io vi somministri? se ò da dirvi cosa in questo genere, che voi non sappiate, la mia lettera è finita; se poi m'invitate a trattenermi ragionando con voi, sa Dio quando potrò ridurmi a terminarla.

Or poichè l'*Attilio* dee pur essere la materia di questa lettera, incomincierò a spiegare i caratteri che forse non avrò cosi vivamente espressi nel quadro, come in mente gli ò concepiti.

In Regolo dunque ò preteso di dar l'idea d'uneroe romano d'una virtù consumata, non meno per le massime, che per la pratica, e già sicura alla pruova di qualunque capriccio della fortuna: rigido e scrupoloso osservatore così del giusto e dell' onesto, come delle leggi e de' costumi, consacrati nel suo paese e dal corso degli anni, e dall'autorità de maggiori; sensibile a tutte le permesse passioni dell' umanità, ma superiore a ciascuna; buon guerriero, buon cittadino, e buon padre, ma avvezzo a non considerarsi mai distinto dalla sua patria, e per conseguenza a non contar mai fra i beni o fra i mali della vita, se non gli eventi o giovevoli o nocivi a quel tutto, di cui si trova egli esser parte; avido di gloria, ma come dell' unico guiderdone, al quale debbano aspirare i privati col sacrifizio della propria alla publicà utilità. Con queste qualita interne, io attribuisco al mio protagonista un esteriore maestoso, ma senza fasto, riflessivo, ma sereno, autorevole, ma umano, eguale, considerato, e composto: nè mi piacerebbe che si concitasse mai nella voce o nei moti, se non che in due o tre siti dell' opera, ne'quali la sensibile diversità del costante tenore di tutto il suo rimanente contegno farebbe risaltar eon la distinta vivacità dell' espressione gli affetti suoi dominanti, che sono la Patria e la Gloria. Non vi spaventate, carò Mr. Hasse, sarò più breve nella sposizione degli altri caratteri.

Nel personaggio del console Manlio io ò preteso di rappresentare uno

di que' grandi uomini, che in mezzo a tutte le virtù civili o militari, si lasciano dominare della passione dell' emulazione, oltre il grado lodevole. Vorrei che comparisse questa rivalità, e questo poco favorevole disposizione dell' animo suo verso Regolo, così nella prima scena ch'egli fa con Attilia, come nel principio dell' altra, nella quale, il senato ascolta Regolo e l'ambasciatore cartaginese. Così il suo cambiamento in rispetto e in tenerezza per Regolo renderà il suo carattere più ammirabile e più grato: esalterà, la virtù di Regolo nel dimostrarla feconda d'effetti così stupendi, e farà strada alla seconda scena dell'atto secondo, che è quella, per cui io mio sento la maggior parzialità. Il distintivo del carattere di Manlio è la natural propensione all' emulazione, che anche dopo il suo ravvedimento rettifica, ma non depone.

Pubblio è quel leoncino che promette tutte le forze del padre, ma non ne à ancora le zanne, e gli artigli. Onde in mezzo agl' impeti, ai bollori, e all' inesperienza della gioventù si prevegga qual sarà nella sua maturità.

Licinio, è un giovane grato, valoroso, risoluto, ma appassionato oltre il dovere; onde si riduce tardissimo a convincersi d'essere in obbligo di sacrificare il genio della sua donna e la vita medesima del suo benefattore alla gloria e alla utilità della patria.

Amilcare è un africano non avvezzo alle massime d'onestà e di giustizia, dalle quali facevano allora professione i romani, e molto meno alle pratiche di quelle; onde da bel principio riman confuso, non potenda comprendere una maniera così diversa dal quella del suo paese. Comincia a poco a poco a conoscerla, ma per mancanza di misura va molto lontano dal segno; pure nella sua breve dimora in Roma, se non giunge ad acquistar la virtù romana, perviene al meno a saper invidiar che la possiede.

La passion dominante d'*Attilia* è la tenerezza per il suo padre, alle quale pospone Roma medesima, non che l'amante convinte dall' autorità e dall' esempio. Adotta finalmente anch'essa i sentimenti paterni, ma alla pruova di quella fermezza, ch'ella vorrebbe pure imitare, si risente visibilmente della delicatezza del sesso.

In *Barce* io mi somo figurato una bella, vezzosa, e vivace africana. Il suo temperamento (qualità propria della nazione) è amoroso, la sua tenerezza è Amilcare, e da quello e da questa prendono unicamente moto tutti i suoi timori, tutte le sue speranze, i pensieri tutti, e tutte le cure sue: è più tenace del suo amante medesimo della morale africana, non solo non aspira al par di quello ad imbeversi delle magnifiche idee di gloria, che osserva in Roma, ma è molto grata agli Dei, che l'abbiano così ben preservata da quel contagio.

Questo sono in generale le fisonomie, che io mio era proposto di ritrarre. Ma voi sapete che il pennello non va sempre fedelmente su le tracce della

mente. Or tocca a voi, non meno eccellente artificie, che perfetto amico, l'abbigliare con tal maestria i miei personaggi, che se non da' tratti del volto, dagli ornamenti almeno, e dalle vesti siano distintamente riconosciuti.

Per venire poi, come voi desiderate, a qualche particolare, vi parlerò de' recitativi, che secondo me possono essere animati dagl' istrumenti; ma io non pretendo accennandoveli di limitare la vostra libertà. Dove il mio concorre col voto vostro, vaglia per determinarvi; ma dove siete da me discorde, ma cambiate parere per compiacenza.

Nel primo atto dunque trovo due siti, ne' quali gl' istrumenti possono giovarmi. Il primo è tutta l'aringa d'Attilia a Manlio nella seconda scena dal verso:

A che vengo! Ah sino a quando

Dopo le parole *a che vengo*, dovrebbero incominciare a farsi sentir gl' istrumenti, e or tacendo, or accompagnando, or rinforzando, dar calore ad una orazione già per se stessa concitata, e mi piacerebbe, che non abbandonassero Attilia, se non dopo il verso:

La barbara or qual è? Cartago, o Roma?

Credo par altro, particolarmente in questo caso, che convenga guadarsi dall' inconveniente di fare aspettare il cantante più di quello che il basso solo esigerebbe. Tutto il calore dell' orazione s'intiepidirebbe, e gl' istrumenti in vece di animare snerverebbero il recitativo, che diverrebbe un quadro spartito, nascosto, e affogato nella cornice, onde sarebbe più vantaggioso in tal caso che non ne avesse.

L'altro sito è nella scena settima dell' atto medesimo, ed è appunto uno di quei pochissimi luoghi, nè quali vorrei che Regolo abbondanasse la sua moderazione, e si riscaldasse più del costume. Sono soli dodici vessi, cioè da quello che incomincia:

Io venissi a tradirvi ecc.

sino a quello che dice:

Come al nome di Roma Africa tremi.

Se vi piace di farlo, vi raccomando la già raccomandata economía di tempo, acciocchè l'attore non sia obbligato ad aspettare, e si raffreddi così quel calore, ch'io desidero che s'aumenti.

E già che siamo alla scena settima dell' atto primo, secondando il piacer vostro, vi dirò che dopo, il verso di Manlio:

T'accheta: si viene.

parmi necessaria una brevissima sinfonia, così per dar tempo al console, e a' senatori di andare a sedersi, come perchè Regolo possa venir senz' affrettarsi, o fermarsi a pensare. Il carattere di questa picciola sinfonia dee esser maestoso, lento, e (se tornasse bene al motivo che sceglierete)

qualche volta interrotto, quasi esprimente lo stato dell' animo di Regolo nel riflettere, che ritorna schiavo in quel luogo dove altre volte à seduto console. Mi piacerebbe, che in una della interruzioni, ch'io desidero nel motiva della sinfonia, entrasse Almicare a parlare, e che tacendo gl'istrumenti nè facendo ancora cadenza, dicess'egli i due versi:

Regolo, a che t'arresti? è forse nuovo
Per te questo soggiorno?

e che non si concludesse la sinfonia, se non che dopo la risposta di Regolo:

Penso qual ne partii, qual vi ritorno

avvertendo per altro, che dopo le parole *qual vi ritorno*, non facciano altro gl' istrumenti che la poca cadenza.

Nell' atto secondo non v' è altro recitativo a parer mio, che la scena a solo di Regolo, che incomincia:

Tu palpiti, o mio cor?

(ed è la settima del atto) che richiede accompagnamento. Questa dovrebbe essere recitata a sedere sino alle parole:

Ah no. De' vili questo è il linguaggio.

e il resto in piedi. Ma perchè è in libertà dell' architetto di far lunghe o corte le due scene delle loggie, e della gallería, se per avventura la mutazione non fosse di corta in lunga, sarà difficile, che Regolo si trovi a sedere. Perciò affinchè, se non può trovarvisi, possa lentamente andarvi, arrestandosi di quando in quanda, e mostrandosi immerso in grave meditazione; dicendo ancora, se vuole qualche parola dal principio della scena, è necessario che gl' istrumenti lo prevengano, l'assistano e lo secondino, finchè il personaggio rimane a sedere: tutto ciò ch'egli dice, sono riflessioni, dubbj, e sospensioni, onde danno luogo a modulazioni improvvise e vicine, e a qualche discreto intervallo da occuparsi dagl' istrumenti; ma subito che si leva in piedi, tutto il rimanente dimanda risoluzione ed energia: onde ricorre la mia premura per l'economía di tempo, come di sopra ò desiderato.

E già che siamo in questa scena, io vi prego di correggere l'originale da me mandato, nella maniera seguente. V' è un senso, che nel rileggerlo presentemente mi è paruto bisognoso di chiarezza:

. . . . . . Ah no. De' vili
Questo è il linguaggio. Inutilmente nacque
Chi sol vive a se stesso; e sol da questo
Nobile affetto ad obbliar s'impara
Se per altrui. Quanto à di ben la terra
Allja gloria si dee: ecc.

Benchè nel corso dell' atto terzo non meno che negli altri due vi sian de' luoghi da me negletti, che potrebbero opportunamente essere accom-

pagnati da violini, a me pare che non renda conto il ridurre troppo famigliare questo ornamento, e mi piacerebbe, che nel terzo atto particolarmente non si sentissero istrumenti, nè recitativi sino all' ultima scena. Questa è prevenuta dallo strepitoso tumulto del popolo che grida:

Resti, Regolo resti.

Il fracasso di queste grida deve esser grande, perchè imiti il vero, e per far vedere qual rispettoso silenzio sia capaze d'imporre ad un popolo intiero tumultuante, lo sola presenza di Regolo. Gl' istrumenti debbono tacer quando parlano gli altri personaggi, e possono, se si vuole, farsi sempre sentire quando parla il protagonista in quest' ultima scena, variando per altro di movimenti e di modulazioni, a seconda non già delle mere parole, come fanno, credendo di fare ottimamente, gli altri scrittori di musica, ma a seconda bensì della situazione dell' animo di chi quelle parole pronuncia, come fanno i vostri pari. Perchè, come voi non meno di me sapete, le parole medesime possono essere, secondo la diversità del sito, ora espressioni di giojà, or di dolore, or d'ira, or di pietà. Io spererei ch' uscendo dalle vostre mani non poteste, tanto recitativo accompagnato sempre dagl' istrumenti, giungere a stancare gli ascoltanti. In primo luogo, perchè voi conserverete quell' economia di tempo, ch' io tanto ò di sopra raccomandata, e principalmente poi, perchè voi sapete a perfezione l'arte, con la quale vadano alternati i piani, i forti, i rinforzi, le botte ora staccate or congiunte, le ostinazioni ora sollecite or lente, gli arpeggi, i tremuli, le tenute, e sopra tutto quelle pellegrine modulazioni, delle quali sapete voi solo le recondite miniere. Ma se, a dispetto di tanti subsidj dell' arte, foste voi di parere diverso, cedo alla vostra esperienza, e mi basterà che siano accompagnati i versi seguenti, cioè i primi dieci dal verso:

Regolo, resti! ed io l'ascolto! ed io ecc.

sino al verso:

Meritai l'odio vostro?

poi dal verso

No, possibil non è: de miei Romani ecc.

sino al verso

Esorto cittadin, padre comando.

e finalmente dal verso:

Romani, addio: siano i congedi estremi ecc.

sino alla fine.

Voi crederete, che la seccatura sia finita? signor no: o è ancora una codetta di scorticare. Desidererei che l'ultimo coro fosse uno di quelli, co'quali avete voi introdotto negli spettatori il desiderio, per l'innanzi incognito, di ascoltargli, e vorrei che regnando in esso quell' addio, col

quale i Romani danno Regolo l'ultimo congedo, faceste conoscere, che questo coro non è, come per l'ordinario, una superfluità, ma una parte necessarissima della catastrofe.

O finito, non già perchè manchi materia. o voglia di parlare con voi, ma perchè sono veramente stanco, e perchè temo di stancarvi ecc.

Joslowitz li 20. ottobre 1749.

Die „neue große Opera" *Attilio Regulo* selbst wurde am 12. Januar 1750[1] nachmittags 4 Uhr mit außerordentlichem Beifall gegeben; Hasse, Faustina und die Mingotti wurden stürmisch gefeiert; eine anschauliche und humoristische Charakteristik der beiden Rivalinnen, welche in dieser Oper hauptsächlich durch Metastasios Vermittlung gleichmäßig vom Komponisten bedacht worden sind, stellen wir in die Anmerkung.[2] Da die Erkenntnis der Wahrheit das Ziel der wissenschaftlichen Arbeit ist, so dürfen wir nicht verschweigen, daß die Gunst des Dresdener Hofes und des großen Publikums auf seiten der Mingotti war; der englische Gesandte am Dresdner Hofe Ch. H. Williams, dessen Brief vom 27. August 1747 zur Charakteristik der internen Dresdner Hofverhältnisse bereits erwähnt wurde (Seite 379), hatte anfänglich seine Gunst der Faustina zugewandt und im Eifer öffentlich erklärt, die Mingotti sei nicht imstande eine langsame und pathetische Arie so zu singen, wie Faustina; er änderte bald seine Meinung, erließ einen öffentlichen (!) Widerruf und wandte seine Gunst ausschließlich der Mingotti zu. Der Unterschied der gesanglichen Leistungen zwischen Faustina und der Mingotti wird sofort erkenntlich, wenn man erwägt, daß Faustina 1750 im 50. Jahre ihres Lebens stand, die Mingotti hingegen erst 22 Jahre alt war. Neben der ausgereiften Künstlerin, der die musikalische Welt zugejubelt

---

[1] In Neapel wurde 1750 Hasses *Demofoonte* aufgeführt, von dieser Aufführung gibt d'Orbessan eine anziehende Schilderung, fügt auch eine leichte Kritik bei; vgl. seine Voyage d'Italie (enthalten in den Mélanges historiques critiques .... tome Ier, partie IIde, p. 493 ff. Paris 1768).

[2] Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Stuttgart 1. Stück, 1750, p. 276 f.: „Faustina Hassin, deren unvergeßlicher Ruhm der ganzen Welt bekannt ist, sollte *Regulus* Tochter vorstellen. Man weis, daß sie vortrefflich singen, aber auch nicht mehr jung sein kann. Weder in der Action, noch in der Musik kömmt ihr irgend jemand gleich, wenigstens auf dem Dresdnischen Theater. Regina Mingotti, eine Italiänerin, in den *Sohn des Regulus* verkleidet. Man zweifelt ob sie mehr, als Mannsperson, oder als Frauenzimmer gefällt. Sie ist wohlgewachsen und gebildet. Ihr Verstand ist fein, ihr Witz lebhaft und ihr Geist aufgeweckt. Ihre Aussprache ist deutlich und männlich. Ihr Gesicht ist rund, die Augen sind blau, die Stirne, die Nase, der Mund sind völlig regulär, die Haare blond, der Hals ist sehr schön, doch die tonerfüllte Kehle ist noch bewunderungswürdiger. Die Brust ist völlig, die Füße einer Mannsperson könnten nicht schöner seyn. Sogar ihr Gang ist reizend. Kurz, ihr ganzer Körper ist harmonisch. Ihre Vorstellung, ihre Aktionen sind allezeit natürlich und wohl angebracht. Alles gefällt an ihr. Man sollte meinen, sie würde sich ihren Reiz zu Nutze machen: aber nichts weniger: Ihre Seele ist so schön, als ihr Körper."

hatte, stand die naive Debutantin, die noch unterrichtet wurde; neben der Weltdame Faustina, die auf eine im allgemeinen rastlose künstlerische Tätigkeit von 34 Jahren zurück sah, die dazu Mutter von drei Kindern war, stand die eben erblühte Mingotti, in der Kraft und Schönheit [1] der Jugend; es ist deshalb leicht erklärlich, daß Kenner und Laien der Mingotti zujubelten; daß Faustina glänzendes leistete, war ja in Dresden seit 20 Jahren eine chose convenue. Der sächsische Kurfürst, der Faustina von ihrem ersten Auftreten her kannte und auch Hasses Bedeutung abzuschätzen verstand, zeigte sich Hasse wohlgeneigt und ernannte ihn am 7. Januar 1750 zum Oberkapellmeister, „in Ansehung seiner besitzenden besonderen Meriten, Erfahrung und Geschicklichkeit, womit derselbe zu Unserer gnädigsten Zufriedenheit sich zeithero hervorgethan.“ [2] Vizekapellmeister wurde Giov. Ristori. Die oben genannte Oper *Attilio Regulo* erlebte noch 9 Wiederholungen; die letzte fand am 9. Februar statt. Am 28. März desselben Jahres, am Ostersonnabend, nachmittags 4 Uhr wurde im Taschenbergpalais Hasses Oratorium *La conversione di Sant' Agostino* aufgeführt, dessen Textbuch Maria Antonia verfaßt hatte; in der Aufführung waren die Rollen so verteilt:

S. Agostino:	Mariottini (Anton.)
Simpliciano:	Guardasconi (Dom.)
Monica:	Patristi
Alipio:	Spuazzo
Navigio:	Bondini.

Faustina war nicht beteiligt; sie erwog bereits die Notwendigkeit, sich von öffentlichen Aufführungen zurückzuziehen. Im April des Jahres 1750 ging der Hof nach Warschau und Hasse war somit vorläufig von Amtspflichten entbunden. Da erreichte ihn eine Einladung des französischen Hofes, nach Paris zu kommen; die intellektuelle Urheberin dieser Einladung scheint die Marquise von Pompadour gewesen zu sein.

Den „Mémoires du Duc de Luynes“ [3] entnehmen wir, daß das Ehepaar Hasse Mitte Mai 1750 in Paris eintraf. Der sächsische Kurfürst hatte sie geschickt „pour les amusements de la Dauphine“. Faustina hatte der besorgte Kurfürst der Herzogin von Brancas empfohlen, und seine Gattin Maria Josepha richtete ein Empfehlungsschreiben an die Gräfin Brühl. [4] Der französische König gestattete, daß beide „au grand commun“ logierten. Am 3. Juli sang

[1] Siehe in der Dresdener Galerie Nro. 170 der Pastellbilder von Rosalba Carriera.
[2] Dresden, Staatsarchiv; loc. 907, vol. III, p. 164.
[3] Paris 1862, tome X, p. 279, 298, 302.
[4] „Ma chère Bruleska! Je n'ai pas voulu laisser vous partir la Faustine sans vous écrire par elle et vous la recommander ainsi que son mari“; (Archiv für die sächs. Geschichte, 7. Bd. Leipzig 1869, p. 101).

Faustina in einem Konzert „chez Mme la Dauphine“, von Hasse am Cembalo begleitet, „très bien, mais à la manière italienne“.[1] Die Kenner urteilten, daß Faustina in Anbetracht ihres Alters Ausgezeichnetes leiste, die Cuzzoni und selbst Farinelli (!) überträfe. Am 3. August fand ein weiteres Hofkonzert statt[2], dem auch der Dauphin beiwohnte; Faustina und ihr Gemahl wurden sehr reich beschenkt.[3] Hasse und Faustina mußten ein Duo aus der Oper *Artaserse* singen, und der Dauphin fand soviel Geschmack an Hasses Kompositionen, daß er ihn beauftragte, ein Tedeum zu komponieren „pour l'accouchement de Mme la Dauphine“.[4] Der „Mercure de France“ erwähnt von den Pariser Tagen Hasses im Jahre 1750 nichts; in den von ihm publizierten Programmen des Concert spirituel taucht Hasse erst 1753 auf: das Konzert vom 8. Dezember dieses Jahres beginnt mit einer Symphonie Hasses. Bei Gelegenheit des Aufenthalts in Paris im Jahre 1750 hörte Hasse eine Aufführung der Lullyschen *Alceste*, scheint aber nicht sonderlich erbaut gewesen zu sein, denn Grimm schreibt in seiner *Correspondance littéraire*[5] am 15. Januar 1758:

„*Mr. Hasse qui avait entendu parler de la légèreté et de la pétulence françaises, ne se lassait point lorsqu' il fut en ce pays-ci d'admirer la patience, avec laquelle on écoutait à l'opéra, une musique lourde et monotone.*“

---

[1] Vgl. Charles de Brosses, Lettres familières. Paris, Deuxième édition authentique, II, p. 381: „Le défaut de leur musique [des Italiens], dont ils conviennent eux-mêmes, est de n'être propre qu'aux spectacles et qu'aux concerts, *ne pouvant se passer d'accompagnement.* Une chanteuse, à qui vous demanderez un air dans une chambre, ne chantera pas sans se mettre au clavecin pour s'accompagner, jouant la basse de la main gauche, et le sujet, non les accords de la droite; toutes en savent assez pour cela. Aussi, malgré le peu de cas qu'ils font de nos chants, louent-ils beaucoup nos vaudevilles gais, nos duos et chansonettes de table; c'est tout ce qu'ils aiment de notre musique.“ Vgl. ferner M. de Stendhal, Vie de Rossini, Paris 1824, I, p. 167: „En compliquant les accompagnements, on diminue la liberté du chanteur; il ne lui est plus possible de songer à divers agréments qu'il lui eût loisible de faire s'il y avait eu un moindre nombre d'accords dans l'accompagnement. Avec des *accompagnements à l'allemande,* le chanteur qui hasarde des agréments, court risque à chaque instant de sortir de l'harmonie. . . . . Cette différence dans la nature des accompagnements, en apparence également bruyans, distingue encore l'école allemande de l'école d'Italie.“

[2] Die letzte Aufführung der Königlichen Oper hatte am 27. April in Versailles stattgefunden [*Le Prince de Noisy,* Musik von Rebel und Francoeur]; vgl. Adolphe Jullien, Histoire du théâtre de Madame de Pompadour. Paris 1874, p. 58.

[3] Hasse zeigte sich gleicherweise erkenntlich; Breitkopfs Katalog, Part. IIIza, 1763 verzeichnet die Anfänge von 8 Klaviersonaten: „Sonate di J. A. Hasse par il Cembalo Solo, fatte per S. A. R. la Delphina di Francia.“; ferner besitzt die Bibliothèque Nationale zu Paris eine „Opéra en 3 ballets *L'Olympiade,* dédié à la Reine.“ Die handschriftliche Partitur hat italienischen Text.

[4] Vgl. den Briefwechsel des Grafen von Brühl mit der Kurprinzessin Maria Antonia und denjenigen der letzteren mit ihrer Schwiegermutter, der sächsischen Kurfürstin Maria Josepha. (Dresden, Staatsarchiv).

[5] Corresp. littéraire, philosophique et critique. Première Partie, Tome second p. 213. Paris 1813.

Für unsere Zwecke ist ferner ein Brief Grimms vom 2. April 1752 von Interesse; das Schreiben ist an den *Abbé Raynal* gerichtet, welcher über einen im *Mercure de France* von Grimm veröffentlichten Artikel, *Lettre sur Omphale*, eine kritische Besprechung veröffentlicht hatte. Diesen *Remarques au sujet de sa lettre sur Omphale* trat Grimm mit dem oben erwähnten Brief entgegen, [1] dem wir folgendes entnehmen:

„J'ose aussi l'assurer que je connais peut-être autant que lui les ouvrages, le mérite et le talent de M. Hasse et de M. Haendel, mes contemporains et mes compatriotes, et que je suis tout aussi glorieux que M. Hasse peut l'être lui-même du titre de Saxon par excellence que les Italiens lui ont donné et qu'à leur imitation M. de Voltaire a conféré en France, au héros du siècle. Si j'avois cru pouvoir placer cet artiste célèbre à côté de Pergolèse, j'aurais été trop jaloux de la gloire de ma patrie pour y manquer. Mais accabler les grands talents de louanges excessives et outrées sans y attacher ni de sens ni de vérité, c'est les outrager plutôt que les honorer.

Au reste je n'ai pas voulu designer tous les autels d'un temple assez décoré pas les simples noms qui s'y trouvent, j'avais mis peu d'art à sa construction et l'auteur des Rémarques [Abbé Raynal] relève avec raison ma négligence. Quand, par exemple, je parle de la façon dont Mlle Fel chante l'italien, je n'ai pas voulu dire qu'elle avait fait je ne sais quelles découvertes, j'ai voulu dire simplement que les étrangers (c'est-à-dire les connaisseurs) et entre autre mon compatriote M. Hasse, outre une articulation très heureuse et une expression très agréable, lui trouvent je ne sais quoi d'original dans son chant, qui, sans être précisément le goût de nos voix italiennes, convient très bien au génie de cette musique."

Hasses kompositorische Arbeiten wie Faustinas Gesangskunst standen in Frankreich in hohem Ansehen.[2] Der Piccinist Jean François Marmontel hebt beide in seiner fragmentarisch erhaltenen Dichtung *Polymnie* sehr rühmlich hervor. [3]

Von Faustina Bordoni-Asse (sic!) sagt Louis Riccoboni:[4] „C'est à ses talents singuliers et à la prodigieuse légèreté de sa voix que Faustina a l'obligation d'avoir inventé une nouvelle façon de chanter. Comme elle a extrêmement plû dans toute l'Europe, on a cherché à l'imiter; mais ces imitations, n'ayant ni son organe ni son talent, n'ont fait que gâter leur manière".

An geringfügige gesangstechnische Fehler Faustinas erinnert Hubert le Blanc: [5]

---

[1] Mercure de France 1752, mai, p. 187.

[2] Vgl. auch Bened. Croce, I teatri di Napoli, Napoli 1891, p. 751.

[3] Oeuvres complettes d. J. M. Marmontel, Paris 1787, Tome XIV, p. 385 ff.

[4] Refléxions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, Amsterdam, 1740, p. 39.

[5] Défense de la Viole de Basse. Amsterdam 1740, p. 51.

„Les voix de Faustina et Cossoni[1] (sic!) étaient précisément dans le même cas de ne pouvoir former qu'une Succession de Sons, sans *Groupé*, comparée à la ligne qui est une continuation des points.“

Gelegentlich des Piccinistenstreites, als Padre Martini für Gluck warme Worte der Anerkennung fand, faßte der scharf kritisierende Fürst von Beloselski[2] seine Meinung über Hasse wie folgt zusammen:

„Hasse est le premier des compositeurs Allemands et l'égal des premiers de l'Italie. On ne saurait trop admirer la simplicité majestueuse de ses airs. Sa musique avenante, nombreuse et naturelle à force d'Art, entre par l'oreille, passe par l'esprit, arrive au cœur. L'*Ipermenestra*, *Antigona* (sic) et *il Re Pastore*, sont les chefs-d'œuvres et en sont même de l'Art. Ou soupçonnerait sa Nation d'avoir beaucoup moins d'aptitude à la mélodie que les Russes, les Polonais et les Français Méridionaux; car les peuples en Allemagne n'ont presqu'un accent. Toutefois par une étude constante et réfléchie, ils sont parvenus à se concilier une Musique pleine d'effets et la meilleure qu'il y ait après celle des Italiens.

Les Allemands même (sic!) sont supérieurs à leurs Maîtres dans quelques genres subalternes, tels que l'accord des instruments à vent, et même d'autres excepté le violon, qui en est le plus beau, et que lès Tartini, les Nardini, les Pugnani, ont immortalisé, comme Orphée la Lyre.

Hasse, qui est si supérieur au Chevalier Gluk (!) par la chaleur des sentimens, la douceur de la mélodie et la fécondité de l'imagination, semble trouver dans l'Auteur d'*Alceste* et d'*Orphée* un émule qui offre un genre de beautés plus énergiques.“

Hasse war in Paris kompositorisch nicht untätig; wie schon erwähnt wurde, schickte ihm Maria Antonia im Juli (22.) das Libretto ihres Dramma pastorale *Il Trionfo della Fedelta*, welches „ce coquin de Metastasio“ so ungebührlich lange behalten und so schonungslos bearbeitet hatte. Im August 1750 kehrten Hasse und Faustina nach Dresden zurück, überhäuft mit Ehren aller Art.

Die Dresdener Aufführungen zum Karneval 1751 erhielten durch die Mitwirkung Felice Salimbenis einen besonderen Glanz; mit Mühe war dieser ausgezeichnete Kastrat aus dem Verband der Berliner Oper gelöst worden. Hasse schrieb für ihn, da der bereits 1747 gegebene *Leucippo* wiederholt werden sollte, fünf neue Arien. Salimbeni trat in der Titelrolle dieses Werkes am 7. Januar 1751 zum ersten Male in Dresden auf, man darf sagen, auch in den Wiederholungen am 11., 13. und 15. Januar, mit phäno-

---

[1] Gerber (Altes Lexikon, p. 306) zitiert auch die Fassung Cotzani.

[2] De la musique en Italie. Par le prince de Beloselski, de l'institut de Bologne. A la Haye et Paris 1778, p. 25. Vgl. die Kritik dieses Werkes in dem „Journal encyclopédique“ 1778, octobre, p. 60 ff. und 305 ff.

menalem Erfolge.[1] Am 20. Januar folgte Hasses neue Oper *Il Ciro riconosciuto;* die Hauptprobe am 18. Januar hatte das „sämtliche Höchste Königl. Haus mit anzusehen geruhet"; die Aufführung fand am 20. Januar, nachmittags 4 Uhr, im Königlichen Opernhause statt und erhielt außerordentlichen Beifall; im Januar wurde die Oper noch dreimal, im Februar noch achtmal gegeben. [2] Ein Brief des Grafen von Wackerbarth an „Madame la Dauphine" nach Paris gerichtet, orientiert in anschaulicher Weise über den Gesamteindruck:

„Il Ciro riconosciuto qu'on represente hier pour la 1ère fois a eu un applaudissement universel. Je laisse à part la voix ravissante de Salimbeni et le mérite des autres Chanteurs et Chanteuses. Je m'arreterai seulement sur l'article de Mr. Hasse, qui en a composé la musique. On avait taxé ce fameux maître de Chapelle de s'être épuisé et de retomber en des répetitions après avoir composé 20 ou 30 opéras differentes, mais le dernier qu'il vient de donner au public est d'un goût si nouveaux et si mélodieux qu'il a surpris tout le monde. *Tutti li motivi delle sue Arie sono originali, e li accompagnamenti, capriciossi* (!) *varii e con gran forza d'espressione.* Suffrez Madame, que je m'exprime en langue italienne puisqu'il s'agit ici de la Musique italienne. Il y a eu beaucoup de monde qui ont dit que Mons. Hasse s'était formé un nouveau gout pour la musique dépuis son retour de Paris et qu'il avoit sû faire ici une très bonne application de quantité de belles et bonnes choses qu'il avait entendûes en France.... Enfin Mr. Hasse a parfaitement bien rencontré, depuis son retour de Paris, et je m'imagine qu'il a répris de nouvelles forces depuis qu'il a eu l'honneur de vous faire la cour à Versailles et qu'il en est revenû comblé de vos graces".

Nach der letzten Aufführung des *Ciro* hat der „rührende" Salimbeni nur noch am Charfreitag (10. April) desselben Jahres in Dresden gesungen, in Hasses Oratorium *I Pellegrini al Sepolcro di Nostro Salvatore;* er sang die Partie des *Teotimo;* bald nach Ostern verließ er Dresden, wollte in Italien Heilung suchen — er war brustkrank [3] — starb aber schon auf der Reise in Laibach im August (1751). Mit Salimbeni verließ auch (1751) [4] „die große" Faustina auf immerdar die Bühne, wie Gerber sagt (N. L. I, 27) in der Biographie Agricolas, welcher dieser Aufführung beiwohnte. Faustina war erst 51 Jahre alt. Ihr freiwilliger Abschied von den Brettern charakterisiert deutlichst ihr Bestreben, in der musikalischen Welt nur die

---

[1] Vgl. das Urteil des Grafen Wackerbarth, p. 392, Anmkg 3.

[2] Auserlesener historischer Kern Dreßdnischer Merkwürdigkeiten. Vom Jahre M.DCC.LI. Dresden. Zu finden bei Petro George Mohrenthalen, p. 7 ff.

[3] C. M. Plümicke behauptet, Salimbeni habe sich in Dresden überanstrengt (Entwurf einer Theatergeschichte. Berlin und Stettin 1781, p. 133).

[4] Fétis (Biogr. univ.) behauptet irrtümlich, Faustina habe erst 1753 die Bühne verlassen.

Erinnerung an die Faustina im Vollbesitz ihrer künstlerischen Fähigkeiten zurückzulassen; sie behielt ihr bisheriges Gehalt und den Rang einer *Virtuosa di Camera.* Der Graf Wackerbarth berichtet irrtümlich in einem Schreiben vom 29. November 1750, daß im kommenden Karneval bei der Aufführung des *Leucippo* Faustina nicht mehr tätig sein würde, sondern eine neue Kraft, die Altistin Teresa Albuzzi-Todeschini. Faustina sang aber sowohl in *Leucippo*, als auch in sämtlichen Aufführungen des *Ciro riconosciuto.* Das Exemplar des letzteren Werkes, welches die Kgl. Bibliothek Berlin (Ms. 9556) besitzt, hat ein Personenverzeichnis mit Angabe der Vertreter der Hauptrollen:

Mandane — Faustina Hasse,
Ciro — Felice Salimbeni,
Arpago — Domenico Annibali,
Mitridate — Giuseppe Schuster.

Am 5. und 19. März 1751 fand ein *Apartement* in den Königlichen Paradezimmern statt, „wobey die Königliche Kapelle ein Konzert aufführte“; am 10. April (Karfreitag) nachmittags 4 Uhr folgte in Anwesenheit des Hofes jene schon oben erwähnte Aufführung von Hasses Oratorium *I Pellegrini*, in welcher Salimbeni von Dresden Abschied nahm.

Am 29. Juni 1751 wurde die Einweihung der katholischen Hofkirche mit der Aufführung von Hasses D-moll-Messe und eines Te Deum gefeiert; die nächste Oper fällt wieder auf den Geburtstag des Königs, den 7. Oktober, der regelmäßig in Hubertusburg gefeiert wurde; die neue Oper selbst, die „zum größten Contentement beyder Königl. Majestäten und des gesamten königl. Hauses“ ausfiel, war *Ipermestra*, in welcher die Mingotti zum vorletzten Male sang; ihre Stellung scheint allmählich erschüttert worden zu sein, denn kurz nach dieser Aufführung von *Ipermestra* bittet sie um Urlaub nach Italien und Madrid. Sie hat diesen Urlaub nicht erhalten; in Hasses *Adriano in Siria*, welcher im Karneval 1752 am 17. Januar zum ersten Male aufgeführt wurde — am 7. wurde der Karneval mit einer Wiederholung von *Ipermestra* (weitere Wiederholungen am 11. und 13.) eröffnet — trat sie als *Emirena* zum letzten Male in Dresden auf; ohne Pension wurde sie entlassen; ein Dekret vom 31. Juli 1752 besagt, daß „der Mingotti 2000 Thaler..... der Casse gänzlich zurückfallen“; über ihren ferneren Lebensweg siehe Seite 401. Am 15. Februar wurde der Karneval mit der elften Aufführung von *Adriano* beschlossen. Im August 1752 begab sich der kurfürstliche Hof wiederum nach Warschau. Maria Antonia verblieb mit ihrem Gatten in Dresden und veranstaltete Kammermusikabende; allabendlich hatte ein Sänger die Ehre, sich hören zu lassen, „accompagné du clavecin par

M. Hasse".[1] Der Karneval des Jahres 1753 wurde am 8. Januar mit einer Wiederholung des *Arminio* eingeleitet, die Hauptprobe war am 4. Januar in Gegenwart des Hofes vor sich gegangen; zehn weitere Wiederholungen folgten bis zum 31. Januar. Einige Arien hatte Hasse neu gesetzt. Das Personal der Oper war wieder vervollständigt worden: am 1. Januar 1750 war die berühmte Altistin Teresa Albuzzi-Todeschini verpflichtet worden, im Juli 1752 der Florentiner Sopranist Giovanni Belli und der Sopranist Bartolomeo Putini; ferner war im April 1752 Catarina Pilaja und im Januar desselben Jahres Angelo Maria Monticelli aus Mailand in den Verband der Dresdner Hofoper getreten (vgl. Fürstenau, II, 272ff). Am 5. Februar 1753 kam Hasses neue Oper *Solimano* zur Aufführung, welche außerordentlich gefiel[2] — ein kleiner zoologischer Garten belebte das Bühnenbild der 7. Szene des ersten Aktes — und dreizehnmal aufgeführt wurde;[3] im Märzmonat ging Hasse nach Berlin; wir sind oben (Seite 391) auf diese Reise zu sprechen gekommen. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß am 19. März der Namenstag der Königin, „als auch Ihro Königl. Hoheit der Madame la Dauphine, hoher Namenstag, *Josepha*, in Gala begangen" wurde; am Abend führte die Hofkapelle ein „schönes Concert" auf, das Hasse um so eher geleitet haben dürfte, als der Vizekapellmeister Ristori am 7. Februar „an einer Inflammation" gestorben war. Von Berlin aus reiste Hasse wieder nach Dresden zurück und brachte daselbst am Karfreitag, den 20. April, abends 8 Uhr und am nächsten Tage, nachmittags 4 Uhr ein „besonderes geistliches Dramma" zur Aufführung; welches es gewesen ist, läßt sich nicht feststellen. Dann dürfte Hasse nach Italien gegangen sein, was wir aber nur annehmen; jedenfalls finden wir ihn im Oktober 1753 wie üblich in Hubertusburg, wo

[1] Siehe des Grafen Wackerbarth Briefe vom 15. Oktober und 26. November 1752 nach Warschau. Dresden, Staatsarchiv.

[2] Vgl. Curiosa Saxonica 1753, p. 66 ff.; um die Pracht der Ausstattung an einem Beispiel zu illustrieren, entnehmen wir dem ausführlichen Referate folgendes: „Nach der Opera kommt der Königl. Balletmeister, Mr. Pietro, als ein Bassa, dem viele gefangene Manns- und Weibs-Personen als Sclaven folgen, die sich auf beyden Seiten des Theatri à la Haye rangieren, worauf 4. große Elephanten mit Türmen kommen, auf deren jeden 2. Täntzer und 2. Täntzerin sich befinden in Sclaven-Habits, welche 4. Elephanten, die von närrisch gekleideten lustigen Zwärgen regieret werden, anfangs besonders einen Zug aufen Theatro machen, da denn die Täntzer in bewundernswürdiger Geschwindigkeit herabsteigen, und durch besonderes Tantzen der Opera allezeit nach 8. Uhr ein vergnügtes Ende machen. Das Opern-Hauß hat, wenn es auch noch einmahl so groß gewesen, die unglaubliche Menge der Zuschauer dißmahln nicht alle fassen können. Die Erleuchtung des Theatri ist durch eine neu inventirte Art gegossener Lampen dieses mahl heller, als sonst mit denen vielen Lichtern erleuchtet worden, bey welchen man auch keine Feuers-Gefahr zu besorgen."

[3] Der Text stammte von Jean Ambrosio Migliavacca, welcher 1752 als „italienischer Poet" in Dresden angestellt wurde; er schrieb für Hasse außerdem noch das Tetxbuch zur Artemisia. Pasquini war im September 1749 pensioniert worden.

der Geburtstag des Königs mit der neuen Oper *L'eroe Cinese* gefeiert wurde. Der Karneval 1754 wurde am 7. Januar mit einer Wiederholung des beifälligst aufgenommenen *Solimano* eröffnet; die Hauptprobe war am 4. Januar vor sich gegangen; die letzte Aufführung dieses Werkes im Jahre 1754 fand am 30. Januar statt; der 6. Februar (am 3. war Hauptprobe) brachte die neue Oper *Artemisia*, welche bereits zu Fastnacht am 26. die zehnte Darstellung erlebte und die Karnevalsfestlichkeiten beendete. Am 17. Juni siedelte der Hof wieder nach Warschau über, während das kurprinzliche Ehepaar seinen Sommeraufenthalt in Dresden nahm, in dem jetzt nicht mehr bestehenden „Türkischen Garten". Dieser „Churprinzliche Séjour" währte vom 21. Juni bis 4. Oktober. Die Opern, welche in dieser Zeit zu Gehör kamen, gab die Gesellschaft des Giovanni Battista Locatelli; dieser eröffnete die Saison am 25. Juni (1754) mit Galuppis *Il mondo alla roversa* und ließ desselben Komponisten *La calamità dei cuori* (am 18. Juli) und *Il Mondo della Luna* (am 7. Oktober) folgen; auch Ferd. Bertonis *Le Pescatrici* wurde (am 5. September) gegeben. *La calamità dei cuori* wurde am 18. Juli zur Feier des Geburtstages der Maria Antonia aufgeführt; zudem gab es noch ein von Locatelli verfaßtes Festspiel, dessen Musik Joh. Georg Schürer verfaßt hatte.[1] Wir erkennen also, Hasses Anwesenheit in Dresden war nicht unbedingt erforderlich; deshalb war er auch mit seiner Gattin nach Italien gegangen, von wo er den Rückweg über Leipzig nahm, daselbst in der Paulinerkirche den trefflichen Organisten David Traugott Nicolai lobte (Gerber A. L. II, 27) und auch das „Große Konzert" besuchte;[2] erst Ende November[3] kehrte er nach Dresden zurück. Dort war allerdings am 7. Oktober zur Feier des Geburtstages des Königs *L'eroe Cinese* wiederholt worden; es lassen sich sogar sechs weitere Aufführungen nachweisen, von denen die letzte am 19. November stattfand. Daß Hasse diese Aufführungen nicht leitete, findet seine Erklärung in der Abwesenheit des Hofes; dieser

[1] Auch fällt in diese Zeit die Aufführung des Pastorale *Il Trionfo della Fedeltà*, das die Kurprinzessin Maria Antonia zum Dichter-Komponisten hat; sie sang die Hauptrolle der *Nice*.

[2] G. Wustmann, Zur Musikgeschichte Leipzigs im 18. Jahrhundert. Chronikalische Nachrichten (Musikalisches Centralblatt von Robert Seitz, 4. Jahrgang, 1884, Nr. 1—5): Den 21. November 1754 hat das hiesige große Concert in den drei Schwanen die Ehre gehabt, den Königlich Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Capellmeister nebst dessen Gemahlin Hassin und beiden Kindern in demselben zu sehen, worüber sie sämtlich ein groß Vergnügen bezeiget haben. Vgl. auch Wustmann, Quellen zur Geschichte Leipzigs. Leipzig 1889, p. 195 ff.

[3] Vgl. das Schreiben des Grafen Wackerbarth an den Baron von Wessenberg vom 27. November 1754 (Dresden, Staatsarchiv): „Mr. Hasse est arrivé à Leipzig et nous l'attendons aux premiers jours issi à Dresde." Hasse muß am 29. November nach Dresden gekommen sein, da Graf W. an einen Herrn von Schönberg am 1. Dezember schreibt: „Mons. Hasse que j'eus l'honneur de presenter *avanthier* à L. A. R. avec toute sa famille, se porte en mieux . . . . . ."

war noch in Warschau; auch die am 8. Dezember, dem Geburtstag der Königin, fällige Oper konnte Hasse nicht leiten; man gab Schürers *Astrea placata.* Am 7. Januar 1755 wurde zur Einleitung des Karnevals die schon 1754 gegebene Oper *Artemisia* „auf dem neu vergrößerten Theatro weit ausnehmender zum höchsten Vergnügen" wiederholt; vier weitere Wiederholungen folgten; am 20. Januar gab man zum ersten Male *Ezio,* eine Oper, welche musikalisch wie dekorativ alles überstrahlte, was bisher in Dresden aufgeführt worden war; [1] Ezio zog in einem Triumphzug [2] von unvergleichlichem Pomp über die Bühne. Die Oper wurde im Januar fünfmal und im Februar noch weitere fünfmal wiederholt. Zum Karfreitag und Ostersonnabend desselben Jahres, am 28. und 29. März wurde wiederum ein Oratorium Hasses aufgeführt, dessen Proben am 24. und 25. in den Zimmern der Königin abgehalten worden waren. Am 23. Mai eröffnete Locatelli wieder sein Operntheater und gab zunächst von Galuppi: *L'Arcadia in Brenta, Il filosofo di campagna* (13. Juni) und *Il Conte Caramella* (18. Juli); darauf folgten *Lo speziale* von Domenico Fischietti und Vicenzo Pallavicini und von Joseph Scolari *La cascina* und *Li pastori per allegrezza impazzati.* [3] Des Königs Geburtstag wurde am 7. Oktober wie üblich in Hubertusburg gefeiert; zur Aufführung kam ein neues Werk Hasses *Il re pastore,* welches auch zum Hubertusfest am 3. November wiederholt wurde. Am 25. November desselben Jahres (1755) verlor Hasse seinen treuen Konzertmeister Piesendel; in diesem ausgezeichneten Geiger haben wir einen Konzertmeister vom Schlage Ferdinand Davids zu erblicken. [4] Er beriet mit Hasse die Bezeichnung der Bogenstriche, revidierte die neu gefertigten Stimmen und bezeichnete „jeden kleinen, die Ausfertigung betreffenden Umstand" sorgfältig. Den militärischen Drill verdankt das Orchester Hasses zum großen Teil seinem Konzertmeister Piesendel. Der Karneval des folgenden Jahres 1756 war mit Opernaufführungen reich gesegnet; am 7. Januar (am 3. war Hauptprobe) begann die Saison mit einer Wiederholung von *Il re pastore,* der weitere sieben Wiederholungen folgten; dazwischen gab man zweimal und weitere fünfmal im Februar den *Ezio* vom Karneval des vergangenen Jahres und zwar wiederum mit außerordentlicher Pracht; 500 Personen traten auf; am 16. Februar hörte man die neue Oper *Olimpiade,* welche am 2. März die 6. Wiederholung erlebte. Am Karfreitag den 16. April wurde abends 8 Uhr Hasses Oratorium *I pelligrini al sepolcro*

---

[1] Vgl. Curiosa Saxonica, 1755, p. 52 ff.

[2] Vgl. Triomphe d'Ezio, pour l'opéra du même nom, representé sur le théâtre Royal a Drèsde, pendant le carneval 1755 (französ.-deutsch, s. a. et l.)

[3] Über das Personal der Locatellischen Gesellschaft orientiert Fürstenau (a. a. O. II, p. 285).

[4] Vgl. Joh. Fr. Daube, Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung. Zweyter Theil, Wien 1798, p. 39.

und am folgenden Tage nachmittags 4 Uhr das Oratorium *La conversione di Sant Agostino* wiederholt. Schließlich gab auch Locatelli wieder im Zwingertheater Opern; er eröffnete die Sommersaison am 31. Mai mit Galuppis *Il pazzo glorioso*, brachte ferner am 9. Juni desselben Komponisten *Li vaghi accidenti fra Amore e Gelosia*, am 30. Juni Joseph Scolaris *La Cascina*, am 3. Juli Galuppis *Il Conte Caramella* und am 7. und 8. Juli desselben Komponisten *Il filosofo di Campagna;* es folgten von Fischietti am 22. Juli die Oper *Il Ritorno di Londra* und von Gioachino Cocchi *La maestra* (am 4. August). Die Aufführungen währten bis Ende August; schon hielt Hasse Proben ab für die Herbstvorstellung in Hubertusburg, als ein Umschwung der gesamten äußeren Verhältnisse eintrat: Friedrich II. von Preußen hatte jenen Krieg erklärt, der sieben Jahre währen sollte. Im Oktober kapitulierte die sächsische Armee am Lilienstein bei Pirna, und der sächsische König flüchtete am 20. Oktober mit dem Grafen Brühl nach Warschau; in die Residenz, die er verlassen, waren die Preußen schon am 9. September eingezogen, Friedrich II. an ihrer Spitze. Der Preußenkönig machte der grenzenlosen Verschwendung [1] des sächsischen Hofes ein jähes Ende und ließ auch den noch in Dresden anwesenden Mitgliedern der kurfürstlichen Familie, der Kurfürstin (mit einigen Kindern) und der kurprinzlichen Familie, die Überlegenheit des Siegers fühlen. Seinen erklärten Liebling Hasse und dessen Gattin Faustina behandelte er großmütig, und nachdem er vom 14. November an im Brühlschen Palast in Dresden Wohnung bezogen hatte, musizierte er täglich mit Hasse und einigen Mitgliedern der königlichen Kapelle und besuchte die Kirchenmusiken, wenn Hasse dirigierte; am 22. November wurde ein Hochamt Hasses zu Ehren der heiligen Cäcilie aufgeführt. Friedrich wohnte der Aufführung bei und gestattete auch bald, daß Hasse und Faustina Dresden verließen, um nach Italien zu gehen; [2] am 20. Dezember reiste der Oberkapellmeister „auf einige Zeit“ [3] ab. Der sächsische Kurfürst blieb zum Januar 1762 in Warschau und brachte trotz des Elendes, das über Sachsen hereingebrochen war, Opern und Komödien zur Aufführung; daß Hasse und Faustina je nach Warschau gekommen sind, läßt sich urkundlich nicht nachweisen; Fürstenau behauptet es [4] (II, 204), bleibt aber den Nachweis schuldig.

---

[1] Vgl. C. W. Böttiger, Gesch. des Kurstaates und Königreichs Sachsen. Hamburg 1831, II, p. 310 ff.

[2] Friedrich ließ infolgedessen Franz Benda und dessen Kollegen von der „Potsdamischen Cammer-Musik“ kommen, damit sie akkompagnierten; vgl. Franz Bendas Autobiographie, Neue Berliner Musikzeitung, 1856, Nr. 32 ff.; im Winterlager in Leipzig (1760—1761) wurden Fasch und Quantz hinzugezogen.

[3] Dreßdnische Merkwürdigkeiten von 1756, p. 95.

[4] Burney (Tagebuch II, p. 257) berichtet, Hasse selbst habe ihm mitgeteilt, daß er sehr oft den König nach Warschau begleitet habe, „woselbst er verschiedene Opern komponierte; er sagte, die polnische Musik sey wirklich national und oft sehr zärtlich und delikat.“

Im September 1757 finden wir Hasse in Venedig; in einem Brief [1] vom 3. September — an Algarotti gerichtet — spricht er die Absicht aus, Padre Martini in Bologna zu besuchen; er schreibt: er werde trachten, ihn wenigstens vor seiner Abreise nach Dresden auszuführen. Wann Hasse nach Dresden zurückkam, steht nicht genau fest; nach Wiel (a. a. O., 613) kam jedenfalls zum Karneval 1758 in Venedig die neue Oper *La Nitetti* zur Aufführung. Im Januar 1758 erhielt Hasse durch ein Kabinetsschreiben aus Warschau (vom 31. Januar, an Mr. le Duc de Sr. Elisabeth gerichtet), die Erlaubnis, nach Neapel zu reisen, „pour mettre en musique l'Opera qu'on y representera vers la fin de cette année." Fürstenau (a. a. O. II, 361) meint irrtümlich, der König von Sizilien habe gewünscht, Hasse solle nach Neapel kommen; auch behauptet er fälschlich, Hasse sei vor 1763 nicht wieder nach Dresden gekommen. Das wird hinfällig durch das oben zitierte Schreiben Hasses an Algarotti und das eben erwähnte Kabinetsschreiben aus Warschau. Das Werk, zu dessen Aufführung in Neapel er ausdrücklich Reiseurlaub erhielt, war *(Il nuovo) Demofoonte*, eine neue Fassung des schon 1748 komponierten Textbuches; über die neapolitanische Aufführung des *Demofoonte* von 1758 (4. November) haben wir einen interessanten Bericht.[2] Nach dieser Aufführung dürfte Hasse vorläufig nicht nach Dresden zurückgekehrt sein; denn ein weiteres Kabinetsschreiben aus Warschau vom 20. Juni 1759 gestattet Hasse „de travailler à la composition des deux opéras qui doivent

---

[1] Wien, K. K. Hofbibliothek; VII, 154:

Monsieur,

Con troppa gentilezza Ella vuol cedermi una lode, che non appartiene che a Lei per il famoso soliloquio della Didone, non essendo poco per me, quando la mia musica co' deboli suoi colori non ha fatto torto alla bellezza del disegno. Quanto poi alla favorevole opinione, che il P.dre Martini si degna di aver del poco mio talento, io non posso che infinitamente compiacermene, e procurar di sempre più meritarla. Non posso bastantemente spiegarle, quanto desidero di conoscere un' uomo si rispettabile, e di cui già da gran tempo ho un'altissima stima; onde verrei, e particolamente dopo il grazioso di Lei invito a volo per sodisfarmi, se non mi trovassi in qualche impegno, che per ora non ammette distrazione. Sto però meditando una qualche scappata in sino a Bologna, e procurerò di eseguirla, innanzi almeno di ripartir per Dresda. Non ho meco nè le parole, nè la musica di quella sublime licenza ch' Ella fece per la Didone, le quali, nella somma confusione in cui io parti, da Dresda, sono rimaste tra le molte mie carte, da me lasciate in quella città; onde resto mortificatissimo di non poterla ubbidire. Se vorrà honorarmi con altri comandi, ne sarò sempre glorioso; e presentandole frattanto i rispetti della mia famiglia con pienezza d'infinita stima, e d'ossequio passo a dirmi

Monsieur — Votre tres humble et tres obeissant serviteur

Venezia 3. Settbre: 1757 — J. A. Hasse.

Von anderer Hand am unteren Rande: Al Conte Francesco Algarotti.

[2] Grosley de Troyes, Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens. Londres 1764, III, p. 95.

être représentés sur le Théatre Royal à Naples pendant l'hyver prochain"; von einer ausdrücklichen Erlaubnis, nach Neapel zu reisen, sagt dieses Schreiben nichts; somit erbat Hasse diese Erlaubnis von Italien aus. Die in Neapel auf dem Theater San Carlo aufgeführte Oper war *La Clemenza di Tito*, am 4. November folgte *Achille in Sciro.* Wenn auch Hasse in Italien war, so hielt doch der sächsische Kurfürst streng darauf, daß die neuen Werke seines Oberkapellmeisters auch in Warschau zur Aufführung kamen; man gab in Warschau zunächst am 7. Oktober 1758 *Il sogno di Scipione* (nach Metastasio); Fürstenau zufolge stammte die Musik — die verloren gegangen ist — von Hasse; jedoch ist Hasses Autorschaft mit starken Gründen anzuzweifeln; am 3. August 1759 gab man *Nitetti* und am 7. Oktober den neuen *Demofoonte.* Für den 10. August 1759, den Laurentiustag, komponierte Hasse für das Laurentius-Kloster in Venedig ein Oratorium, das er selbst mit großem Erfolg dirigierte.[1] Das Jahr 1760 brachte ein Ereignis von schwerer Tragweite. Beim Bombardement Dresdens durch die Preußen am 19. Juli[2] ging das prinzliche Palais auf dem pirnaischen Platz in Flammen auf, und damit ging die dort aufbewahrte Instrumentensammlung und eine an Kirchenmusik reiche Bibliothek verloren; auch Hasses Wohnhaus wurde vom Feuer zerstört und dadurch ging die zum Stich vorbereitete Gesamtausgabe der Werke Hasses unter; schon am 31. Juli 1756 hatte Hasse für ihren Verleger Breitkopf das Privilegium „cum iure prohibendi et facultate cedendi" erhalten. Es kam zu keiner Gesamtausgabe, und deshalb macht die Chronologisierung der Werke Hasses, zumal der verschiedenen Fassungen, große Mühe.

Das Jahr 1760 bringt Hasse und Faustina eine Einladung an den Wiener Hof, für welchen nun Hasse in den künftigen Jahren verschiedene Werke zur Verschönerung der Hoffestlichkeiten schrieb. Am 8. Oktober 1760 wurde bei Gelegenheit der Hochzeit Josephs des Zweiten mit der Infantin Maria Isabella von Parma Hasses allegorisches Festspiel *Alcide al Bivio* (Die Wahl des Herakles) in Wien im großen Redoutensaale des kaiserlichen Schlosses aufgeführt, gleichzeitig mit Glucks *Tetide.* Vom Dezember 1760 bis zum Januar 1761 begleitete Hasse den Posten eines *Maestro di musica* bei den Erzherzoginnen Maria Carolina und Maria Antoniette, für welche er zu den Geburtstagsfesten des Kaisers und der Kaiserin je ein *Complimento* (von Metastasio) komponierte. Im Januar 1761 setzte sich Hasse endgültig mit seiner Familie in Wien fest; seine beiden musikalisch sehr befähigten Töchter Maria (Peppina) und Cristina, über deren gute gesanglichen Leistungen Burney berichtet,[3] waren bei der österreichischen Kaiserin gern gesehene Gäste. Im Februar 1761 wurde *Alcide al Bivio* wiederholt; die Hauptrollen

[1] Vgl. Grosley de Troyes, a. a. O. II, p. 54.
[2] Vgl. Oeuvres de Frédéric le Grand. Berlin 1846 ff. V, 53, 54.
[3] Tagebuch, Hamburg 1773, II, p. 203.

sangen der Florentiner Kastrat Giovanni Manzuoli und die berühmte römische Sopranistin Catarina Gabrieli (*la Coghetta*).[1] Im März 1761 führte der Kaiserliche Hof eine „Litanie della Beatissima Vergine“ von Hasse auf; Hasse leitete das Ganze.[2] Noch im Karneval desselben Jahres 1761 wurde in Wien Hasses neue Oper *La Zenobia* aufgeführt, welche auch im selben Jahre am 7. Oktober in Warschau gegeben wurde. Am 27. April 1762 wurde ferner in Wien zum ersten Male *Il Trionfo di Clelia* gegeben, „in occasione del felicissimo parte di S. A. R. l'Arciduchessa Isabella de Borbone“. Im Sommer 1762 scheint Hasse nach Neapel gekommen zu sein. Dort dürfte ihm um diese Zeit der Antrag gemacht worden sein, für ein schweizerisches Regiment einen Militärmarsch zu komponieren.[3] In Neapel wurde auch um diese Zeit eine Oper *Artaserse* von Hasse gegeben, die eine dritte Fassung sein könnte.[4] Bald sollte Hasse auch noch einmal nach Dresden zurückkehren; bereits am 30. Januar 1762 war das kurprinzliche Ehepaar, Friedrich Christian und Maria Antonia von München nach Dresden zurückgekehrt, wo sie mit Jubel aufgenommen wurden; am 8. Februar besuchten sie zum ersten Male wieder eine Opernaufführung; der italienische Hofkomödiant Moretti hatte bereits seit dem September 1761 Tragödien, Komödien und Operetten mit deutschen Komödianten zur Aufführung gebracht; im Jahre 1762 währten die Vorstellungen bis zum 23. Februar vor der Osterfeier;

---

[1] Vgl. den Brief von Hasses Sohn, Francesco Maria, datiert Wien, 28. Februar 1761, von Wien nach Venedig an Ortes gerichtet.

[2] Exemplar in Dresden, A 149: „Sub tuum praesidium e Salve Regina; che furono eseguite dalla M:[a] dell Imperadrice e da tutto il rimanente dell' Augustiss.[ma] sua Famiglia. I uomi di chi cantava, si trovano marcati sopra ogni versetto. Sua Alt:[sa] R.[le] 'lArciduca Giuseppe suonò il prim' Organo. L'Arcivescovo di Vienna cantò le solite Preci dall' Altare della Beatiss:[ma] Vergine, e tutta la Famiglia Augustis[ma] gli rispose in Musica, accompagnata degl' Organi; l'Asse, detto il Sassone, autor della Musica, elle il grand' onore di suonare l'Organo secondo per la direzione del tutte.“ (Außer den Genannten waren noch beteiligt der Erzherzog Leopold und die Erzherzoginnen Maria, Elisabeth, Antonia, Amalia, Josepha und Johanna).

[3] Mémoires et Correspondances littéraires, dramatiques et anecdotiques, di C. S. Favart, publiés par A. P. C. Favart: .... Paris 1808. 3 Bde. I, 307; der „Duc de Choiseul, colonel des Suisses“, schreibt im Juni 1762 an den Grafen von Durazzo, daß er „désireroit avoir une marche militaire pour les Suisses. Rameau, Mondonville et d'Auvergne en ont chacun présenté une, dont on n'est pas tout-à-fait content. J'ai nommé M. Hass, et Gluck. Leurs talens si connues font espérer qu'ils rempliront l'objet si V. E. veut les engager à concourir avec nos musiciens français, ce seroit obliger singulièrement M. de Choiseul“; der Marsch sollte in *d la re* stehen und für *Bassons, fifres et tambours* gesetzt sein; ob ihn Hasse komponiert hat, ist aus dem weiteren Briefe nicht zu ersehen. In demselben Werke Favarts (II, 263) ist ein Brief von Dancourt (= l'Arlequin de Berlin) abgedruckt, datiert Vienne, 25 avril 1762; wir zitieren die Bemerkung: „Nous avons ici nombre de virtuoses, le célèbre Hazze (!) a fait tirer répéter un opera de sa composition: c'est le *Poème de famille* de Mostalazio (sic! Metastasio)“; diese Nachricht ist mit Vorsicht aufzunehmen; eine Oper Hasses dieses Namens ist sonst unbekannt.

[4] Einen Hasseschen *Artaserse* gab man auch 1765 in Ferrara und Lodi.

während der Fasten (vom 1. März ab) hielt er ein öffentliches Collegium musicum, und nahm nach der Osterfeier seine Theateraufführungen wieder auf. Nachdem endlich durch den Hubertusburger Frieden (15. Februar 1763) das Land vom Feind gesäubert war, kehrte der sächsische König am 2. April nach Dresden zurück. In Warschau hatte der Hof Opern Hasses regelmäßig aufführen lassen; am 3. August 1760 wurde *Artaserse*, am 3. August 1761 *Arminio* und, wie schon erwähnt, am 7. Oktober *Zenobia* aufgeführt; nachdem im Dezember 1761 von Dresden aus Hilfskräfte verschrieben worden waren — von Paris Tänzerinnen — begann der Warschauer Karneval 1762 mit *Il Ciro riconosciuto;* am 3. August folgte *Il Trionfo di Clelia* und am 7. Oktober *Il Re pastore.*

Obwohl der König nun in Dresden anwesend war und alle Feindseligkeiten ein Ende hatten, konnte sogleich nicht im alten Opernhaus gespielt werden; dieses Gebäude hatten die Preußen „zu einem Magazine eingerichtet", und es bedurfte somit einer gründlichen Aufbesserung. [1] Im Karneval dieses Jahres hatte der Comte de Marainville zu Ehren der Kurprinzessin ein *Divertissement* veranstaltet, dessen musikalischen Hauptteil eine Kantate von Schürer, *Donna Augusta perdona*, bildete; daneben sang ein Mitglied der Oper eine Kleinigkeit, die nicht näher bezeichnet ist, von der es aber in dem offiziellen Bericht [2] heißt: „La musique étoit da la composition de Mr. le Maître de Chapelle de sa Majesté et a été trouvée excellente." Also war Hasse hier nicht unbeteiligt. Am 1. August konnte die Hauptprobe der neuen Oper *Siroe* stattfinden. [3] Hasse dirigierte die Aufführung am 3. August, wie auch die 6 Wiederholungen, von welchen die letzte am 13. September nachmittags 4 Uhr stattfand. Es sollte seine letzte Tätigkeit an der Dresdener Oper sein; er wird allerdings sicherlich hilfreiche Hand geleistet haben bei der Aufführung der Oper *Talestri* (am 24. August), deren Komponist die Kurprinzessin Maria Antonia war (siehe oben), auch bei den Wiederholungen dieses Werkes, von denen die dritte und letzte am 14. September vor sich ging. Ferner wissen wir, daß er am 8. September in der katholischen Hofkirche tätig war, anläßlich der Feier von Mariae Geburt und am 11. September leitete er nachmittags gelegentlich einer „Cour bei der Churprinzessin ein schön Vokal- und Instrumentalkonzert." Für die Feier des Geburtstags des Königs (7. Oktober) hatte er die neue Oper *Leucippo*

---

[1] Wie Fürstenau mitteilt (II, p. 368), brachte der Maschinenmeister Reuß unter dem Orchester einen Resonanzboden an, dessen Herstellung nicht unbedeutende Kosten verursachte.

[2] Détail d'un Divertissement Donné la dernier jour de Carnaval 1763. A. S. A. R. Madame la Princesse electorale de Saxe, par Mr. le Comte de Marainville, Brigadier des Armées .. Dresde, .. 1763. (Dresden, Kgl. Bibl., daselbst auch handschriftlich.)

[3] Vgl. Curiosa Saxonica, 1763, p. 296 ff.

geschrieben; aber es kam nur zu einer Probe am 2. Oktober nachmittags in den Zimmern der Königin; am 5. Oktober, dem Tage der Hauptprobe, starb „dreyviertel auf 5 Uhr Nachmittags" unerwartet schnell Friedrich August II., König von Polen [1] und Kurfürst von Sachsen. Friedrich Christian bestieg den Thron; am 21. November begannen die Exequien, und am 25. Dezember wurde die Hoftrauer auf 54 Wochen angesetzt bis zum 5. Januar 1765. Bereits am 7. Oktober wurden Hasse und Faustina ohne Pension entlassen. Hasse aber, aus Dankbarkeit gegen den Verstorbenen, komponierte und leitete die Trauermusik bis zum Abschluß der Exequien am 6. und 7. Februar 1764. [2] Er ist wahrscheinlich am 20. Februar nach Wien abgereist; seiner Abreise gaben die offiziösen „Dresdener Merkwürdigkeiten" eine durchaus falsche Interpretation. [3] Das sächsische Finanzwesen war total zerrüttet. Hasse soll nach Angaben Naumanns [4] 30 000 Taler zu fordern gehabt haben; gegen eine Aversalsumme, deren Höhe nicht bekannt ist — Naumann redet von 12 000 Talern — verzichteten sie am 30. April 1764 auf sämtliche Ansprüche.

Am 23. Januar 1764 wurde Hasse auf sein Ansuchen [5] ein Dekret übersandt, datiert vom 19. Januar: *Decretum de dignitate Supremi Musices Rectoris Ioanni Adolpho Hasse denuo concessa.* Wir zitieren noch aus diesem Dekret:

„*Declaramus itaque et nominamus supradictum Joannem Adolphinum Hasse, Domini Electoris Saxoniae Supremum Musices Rectorem, volentes, ut ab omnibus et singulis pro tali habeatur et reputetur, honoribusque, muneri, illo in aula Electorali Saxonia tribui solitis, omni data gaudeat occasione.*"

Hasse verließ bald das ungastliche Dresden und ging nach Wien, wo er und Faustina aufs freudigste aufgenommen wurden; ein lebendiges Zeugnis von seiner Beliebtheit spricht beispielsweise aus dem Verzeichnis des Etats der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Kammermusik zu Wien 1766:

---

[1] Als König von Polen hieß er Friedrich August III.

[2] Curiosa Saxonica 1764, p. 67 ff.; Dresdner Merkwürdigkeiten 1764, p. 11.

[3] 1764, p. 15: „Ohnlängst ist der zeitherige Oberkapellmeister, Herr Hasse, weil er, seiner kränklichen Umstände halber, seine Demission in Gnaden erhalten, von hier, nach Wien. abgegangen, allwo er einig Zeit bleiben, von da aber sich nach Italien begeben dürfte."

[4] A. G. Meißner, Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns. Zwey Teile. Wien 1814, p. 124 Anmerkung.

[5] Dresden, Staatsarchiv, loc. 917, vol. III, Bl. 317 u. 318; Hasse ließ durch den *Diréeteur des plaisirs* Friedrich August von König, dem Sohne des ehemaligen Hofpoeten, am 19. Januar 1764 einen Vertrag einreichen: „Da der Ober-Capellmeister Haße bey seiner Resignation sich vorbehalten in Sr. Churfürstl. Durchlaucht höchsten wirklichen Diensten zu verbleiben; So bittet er unterthänigst um ein neues Decret als Ober-Capell-Meister und zwar in lateinischer Sprache, damit er solches, so oft es erforderlich seyn möchte, zu seiner Legitimation vorzeigen könne."

„3) finden sich, neben dem hochberühmten K. P. dermahlen Chursächs. Herrn Hofcapellmeistern J. A. Hasse, dessen Anwesenheit in Person allhier wir zu wissen das Glück haben ... [1]

Daß Hasse und Faustina nachträglich noch von Dresden 1000 Taler ausgezahlt erhielten für die Monate November und Dezember 1763, „wegen geleisteter Dienste", dürften sie Maria Antonia zu verdanken haben; war ihr doch seit dem 8. Oktober 1763 die „Disposition und Direktion über das Finanz- und Cassen-Wesen" übergeben worden. Man merkte in Dresden bald, daß Hasse nicht mehr am Cembalo saß; [2] noch 1776 (2. Dezember) schreibt Friedrich August III., der Kurfürst, an Maria Antonia:

„Les Allemands ont hazardé une pièce bien difficile. Ils se sont avisés de chanter *Piramo e Tisbe* de Hasse. La Hellmuth a fort joliment chanté son rôle, mais les hommes s'en sont acquittés on ne peut pas plus mal. L'orchestre qui n'est pas excellente (!) y a répondu pour l'execution de la musique de façon que je me suis richement ennuyé."

Im April 1764 brachte Hasse in Wien am Hofe die Oper *Egeria* zur Aufführung, [3] welche auch in Neapel (Real Palazzo) zur Krönungsfeier Josef II. gegeben wurde. Zur Hochzeit Leopolds II. von Österreich mit Maria Luise von Bourbon schrieb Hasse die Oper *Romolo ed Ersilia*, welche man in Innsbruck am 6. und 11. August 1765 aufführte. [4] Zu Anfang 1766 ist Hasse in Venedig, kehrt aber bald nach Wien zurück. Mit der Komposition einer Oper war er vorläufig nicht beschäftigt; er unterhielt angeregten Verkehr mit Metastasio, [5] mit einem Grafen Zinzendorf, [6] über dessen Tod im August 1767 er sehr betrübt war, und mit dem Grafen Johann Wenzel von Spork, [7] welcher den Text seines Oratoriums *Sant' Elena al Calvario*

---

[1] Hiller, Wöchentl. Nachrichten 1766 (13. Stück, vom 23. September).

[2] Vgl. auch Mitteil. d. Kgl. Sächs. Altertumsvereins. 1875, p. 44ff.

[3] Burney (Tagebuch II, p. 187) berichtet, daß vier Erzherzoginnen darin sangen, und daß der Großherzog von Toscana den Cupido tanzte; (es waren Maria Elisabeth, Marianna Amalia, Maria Josepha und Maria Carolina und der Erzherzog Leopold).

[4] Über die Innsbrucker Festlichkeiten lese man nach bei F. C. Zoller, Geschichte und Denkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck. Innsbruck 1825; I, p. 198.

[5] Vgl. Andrea Rubbis Elogj Italiani. Tomo I. Venezia (s. a.) p. 86 [Elogio di P. Metastasio]: „Ma la musica principalmente forman le sue delizie e la sua immortalità. Non si può esprimere quanta sia la sua profondità in detta scienza. Basti solo la testimonianza del celebre Hasse. Egli mi asserì, ch'essa può senza eccezione pareggiare i migliori dell' età nostra. Al che i aggumsi, *dunque ancor nostra Signoria;* e il buon vecchio modestamente sorrise."

[6] Wie der Archivar der Brüder Unität zu Herrnhut, Herr Karl Glitsch, dem Verfasser gütigst mitteilte, gehört dieser Graf von Z. nicht zur Familie der Herrnhuter Grafen von Z.

[7] Als Maria Antonia von Sachsen im Oktober 1749 sich in Prag aufhielt, beteiligte sich an den musikalischen Abenden ein Graf von Spork, der sehr gut Violoncell spielte (Karl von Weber, Maria Antonia. Dresden 1857, I, p. 61); Gerber (A. L. II, p. 51) weist darauf hin, daß in den „Abbildungen 87 böhmischer und mährischer Gelehrten und

gedichtet haben soll. Hasse hat dieses Oratorium zweimal komponiert; die erste Fassung war 1746 für Dresden bestimmt und das Textbuch stammte von Metastasio, welcher dieses Werk schon 1731 für Caldara geschrieben hatte; die zweite Bearbeitung, welche Hasse für Wien schrieb, hatte, abgesehen von geringfügigen Änderungen, dasselbe Textbuch Metastasios zur Grundlage, wie die gedruckten Textbücher ausweisen; der erwähnte Graf von Spork dürfte also nur diese unwesentlichen Änderungen vorgenommen haben. Im Jahre 1767 schrieb Hasse zur Verlobung Ferdinand IV. von Bourbon mit Maria Josepha von Österreich die Festoper *Partenope*, welche in Wien auf dem Burgtheater am 9. September, in Neapel auf dem „Teatro San Carlo" am 20. September gegeben wurde; das Werk hatte großen Erfolg. [1] Hasse schreibt aus Wien am 16. September an Ortes:

L'Opera è andata in scena, e se ne dice e bene, e male, particolarmente in riguardo alle Decorazioni, che la prima sera piacquero niente, e delle quali la Reggia di Venere in ultimo andò si sregolatamente, che poco mancò, che l'Opera non finisse in una solenne risata. La compagnia certamente non è cattiva, ma il pubblico dice, che non v'è quel tal personnagio, che possa imporre. I due musici Veroli e Raozini (Rauzzini) sono a Lei già noti, perchè àn cantato a Venezia. Tibaldi è eccellente professore, ma è stato qui già sentito varie volte. Seconda donna è la Clementina Baglioni. Prima donna è una tal Taiberin[2] Viennese, che canterà nel venturo carnevale a S. Benedetto. Questa giovane certamente ha gran merito, voce assai grata, canta netto e di gusto finito, possiede molto ben la musica, ha buona figura, e non recita male, assai anche in quest' Opera; ma finalmente non può recar novità, perchè è conoscinta e sentita fin quosi da 'sassi di Vienna.

Tutte queste persone fanno però il lor dover alla perfezione .... Quanto alla mia Musica le persone che conosco, mi assicurano, che il pubblico la gradisce. Se m' adulano, tanto peggio per loro. Certo è che l'Opera è sempre ascoltata con sommo silenzio e quello che particolarmente

---

Künstler, in Kupfer gestochen und verlegt von Johann Balzer, Prag" sich ein von Balzer gestochenes Portrait eines F. Ant. von Spork vorfindet; es ist derselbe Graf Spork, der Dittersdorf anfänglich sehr brüsk behandelte.

[1] Die Hauptrollen sangen Elisabeth Teyber, der Tenorist Giuseppe Tibaldi und der Münchener Kastrat Venanzio Rauzzini. Leopold Mozart schreibt über die Oper (Wien, 29. September 1767): „Die Oper von Hasse ist schön, aber die singenden Personen sind NB. für eine solche Festivität gar nichts Besonderes." (Nissen, Mozart, p. 122).

[2] Elisabeth Teyber; in den Briefen aus den nächsten Jahren 1768—70 bekundet Hasse lebhaftes Interesse für diese Sängerin und freut sich sehr über ihre Erfolge in Venedig, Neapel, Bologna usw. Gerber (A. L. II, 641) behauptet sogar, ihren ersten Unterricht im Gesange und der Action verdanke die Teyber Hasse, was aber auf Grund der Briefe nicht sehr wahrscheinlich ist.

ferma l'Udienza, è il Quartetto, ch'è una delle migliori mie cose che ho fatto, un'aria coll' Oboè, ed alcune picciole cose popolari.[1]

Ungefähr ein Jahr später fällt Hasses nächste Oper, *Piramo e Tisbe*, welche er für eine reiche Französin komponiert hatte, die ihn darum gebeten; der Dichter des Werkes Marco Coltellini sowie die Französin waren die Vertreter der Rollen des Padre und der Tisbe; den Piramo gab eine Anfängerin. Das Werk, welches im November 1768 und nicht wie die meisten Darstellungen behaupten, erst 1769 aufgeführt wurde, hatte außerordentlichen Erfolg. Hasse schreibt am 19. November 1768 an Ortes:

„Senza offendere la verità posso dire, che l'Opera ha avuto tutto quell' esito felice, che mai potevo desiderare in una produzion teatrale. Io la metto tra le cose migliori che ho fatto, tanto più che nel fabricarla mi son sempre sentito secondata da un estro sommamente favorevole, articolo non indifferente, e di cui noi altri compositori non siamo sempre padroni. Il mondo di qui mi fà l'onor di stupirsi come all'età di 69 anni io abbia potuto sorprenderlo col superar ancora me stesso. Tal è la voce comune.

Quanto a me conserverò col non far altro in questo genere, la buona opinione che si ha del mio talento, e procurerò perciò, giach'è andata si bene di chiudere con quest'Opera la pur troppo lunga mia carriera teatrale. Non lascierò però di scrivere in sino che Iddio mi darà vita, ma in stile diverso, cioè in quello da Camera; e molto più in quello da Chiesa che forma oggi di la maggior mia passione."

In einem weiteren Briefe vom 17. Dezember 1768 berichtet Hasse eingehend über die künstlerischen Qualitäten der Dilettanten, welche *Piramo e Tisbe* aufgeführt hatten. Die „richissima Francese, di quelle che si picca di saper tutto" hat ihre Rolle „eccellentemente bene" durchgeführt und die andere Dilettantin hat zwar keine musikalische Routine, „ma la voce è bella, e la Natura l'a dotata di un dono particolare per l'azione."

Im Juni desselben Jahres 1768 wurde Hasse von dem Prokurator Venier des Conservatorio degl' Incurabili gebeten, für die erledigte Direktorialstelle einen Kandidaten vorzuschlagen. Hasse hatte bereits 1734 Giuseppe Carcani[2] zu dieser Stellung verholfen, und 1747 hat er vermutlich

---

[1] Gegen dieses Urteil Hasses kontrastiert scharf eine Äußerung des Fürsten Joseph Khevenhüller (Adam Wolf: Aus dem Hofleben Maria Theresias. Nach den Memoiren des Fürsten Joseph Khevenhüller. Wien 1859, p. 297): „Die Oper *Partenope* war eine sehr schwache Composition. Hasse hatte die Hauptgedanken aus der Oper *Alcide* entlehnt und Metastasio alles mit abgeschmackten Liebesscenen geziert und den Stoff nicht einmal durchgeführt. Er entschuldigte sich auch später, daß man ihn zu sehr geniert und gedrängt habe, was aber nicht richtig war." Auch über die Innsbrucker Festoper *Romolo ed Ersilia* fällt Khevenhüller (p. 261) ein abfälliges Urteil: „Partenope von Metastasio und Hasse gefiel gar nicht. Man fand *keine neuen Gedanken*, die Musik traurig und veraltet, das Ballet gezwungen und übertrieben."

[2] La Borde, Essai III, 177 und Gerber, Altes Lexikon I, p. 246.

Jomelli für diesen Posten in Vorschlag gebracht; jetzt schlug er Sarti und Trajetta vor, billigte aber auch die Wahl Galuppis und machte auf Latilla aufmerksam. Im Januar 1769 plagte ihn heftige Gicht, sodaß er das Zimmer hüten mußte. Er gab auch in Wien Unterricht; eine Lieblingsschülerin scheint Marianne di Martinez gewesen zu sein, die auch Haydn unterrichtete und welche 1782 mit dem Oratorium *Isacco figura del Redentore*, das verschiedentlich für ein Werk Hasses gehalten wird, entschiedenen Erfolg hatte. Ferner verkehrte Hasse mit dem (mit ihm dasselbe Haus bewohnenden) englischen Schwesternpaar Davies, von denen er die eine, Cecily Davies, *detta l'Inglesina*, im Gesang unterrichtete, wofür sie die beiden Töchter Hasses im Englischen unterwies, wie Gerber mitteilt (A. L. I, 328); diese sang auch Hasses Kantate *L'armonica* (von Metastasio) im Jahre 1769 in Schönbrunn, bei Gelegenheit der Hochzeit von Ferdinand von Bourbon mit Maria Amalia von Österreich; ihr Gesang wurde accompagniert von ihrer Schwester Mary Anne, welche eine Virtuosin auf der Glasharmonika war;[1] die zeitgenössischen Berichte nennen dieses Instrument „nuova allora istromento Inglese, detto l'Armonica, che non accompagnò il canto". Hasse nennt es in einem Briefe vom 5. September 1750: strumento flebile e malinconico. Das Instrument war die von dem Amerikaner G. von Franklin (1763) erfundene Glasharmonika, deren Umfang von zwei Oktaven Schmittbaur, Kochs Lexikon zufolge (p. 739), auf dreieinhalb Oktaven erweiterte. Die beiden englischen Damen hatten einen vollständigen Erfolg zu verzeichnen.[2] Ende April 1769 bezieht Hasse in Wien eine neue Wohnung;[3] in den Briefen an Ortes klagt er über das rauhe Klima Wiens, über seine Abneigung gegen Wien, über die ihn quälende Gicht, über mißliche Theaterverhältnisse,[4] warnt die vierzigjährige

[1] Vgl. C. F. Pohl, Mozart u. Haydn in London. Wien 1867. I, p. 61; II, p. 17, 823, 49.

[2] Man vergleiche Leopold Mozarts aus späteren Jahren stammende böswillige Bemerkung: „.... „Die altkindische, auch aus lauter guter Meinung und freundschaftlicher Menschenliebe unternommene Bemühung des alten Hasse hat die Miss Davis auf ewig von der welschen Schaubühne verbannt, da sie die erste Sera ausgezischt und ihr Part der de Amicis übergeben wurde." (Brief aus Salzburg, vom 12. Februar 1778.) In einem Briefe L. Mozarts aus Wien 1773 wird die „Gläsermaschiene der Miss Davis" nochmals erwähnt (Nissen, Mozart p. 277).

[3] Nach Burney (Tagebuch II, p. 235) wohnte Hasse in Wien in einer hübschen Vorstadt in der sogenannten „Landstraße".

[4] Burney (Tagebuch II, p. 172) berichtet: „Unter den Dichtern, Tonkünstlern und ihren Anhängern herrscht zu Wien ebensoviel Kabale als anderwärts. Man kann sagen, daß Metastasio und Hasse an der Spitze einer der vornehmsten Sekten stehn und Calsabigi und Gluck an der Spitze einer andern. Die erste betrachtet alle Neuerungen als Schwärmerey, und hängt fest an der alten Form des musikalischen Drama, in welcher Dichter und Componist gleichviel Aufmerksamkeit von den Zuhörern fordern, der Poet in den Recitativen und den erzählenden Teilen und der Musikus in den Arietten, Duetten und Chören. Die andere Partei hält mehr auf theatralische Wirkungen, richtig gehaltene Charaktere, Einfalt in der Diktion und musikalische Ausführung, als auf das, was

Gattin des Sängers Antonio Barbieri, welche noch zur Bühne gehen wollte, vor der Sparsamkeit der Höfe und dem Cliquenwesen an den Bühnen selbst; dann spricht er sehnsüchtig von „la cara Italia“, von seinen Gemälden, *che formano la mia passione* und von seinen Absichten, nach Venedig überzusiedeln. Einem Briefe vom September 1769, der unten im Auszuge folgt, entnehmen wir, daß er die Bekanntschaft mit Mozart gemacht hat. Daß Hasse erst im September 1769 Mozart erwähnt, ist sehr merkwürdig; denn wir wissen durch Niemtschek und Nissen, daß die Familie Mozart Anfang Januar 1768 nach Wien kam, daß Mozart auf Befehl des Kaisers *La finta semplice* komponierte, eine Opera buffa, welche zwar infolge von Intrigen nicht aufgeführt wurde, aber „den wahren oder aus Höflichkeit bezeugten Beyfall des Kapellmeisters Hasses und Metastasios erhielt“ (Nissen). Gluck schwieg damals, wie er ja überhaupt von Egoismus nicht frei gewesen ist.[1] Ferner teilt Leopold Mozart in einem Briefe vom 30. Juli 1768 mit, „daß der Musikvater Hasse und der große Metastasio“ erklärt hätten, die Verläumder des jungen Mozart sollten zu ihnen kommen, „um aus ihrem Munde zu hören, daß dreißig Opern in Wien aufgeführt worden wären, die in keinem Stücke der Oper dieses Knaben beykämen, welche sie beyde in höchstem Grade bewunderten“; ferner teilt Leop. Mozart in demselben Schreiben mit, daß das „Wolfgangerl“ unter anderem auch in Hasses Häuslichkeit, in Gegenwart vieler Personen von Ansehen, Proben seines Talentes gegeben hätte.“ Wir müssen darauf verzichten, hier Klarheit zu schaffen. Daß der junge Mozart Hasses Werke studierte, behauptet Niemtschek; daß er aber von Hasses Bedeutung schon frühzeitig ein lebendiges Bild gehabt hätte, darf man nicht etwa aus der (wohl von Leopold Mozart herstammenden) Widmung einer Sonate (Köchel 10) von 1764 schließen, die in London am 18. Januar 1768 geschrieben und an die Königin Charlotte von Großbritannien gerichtet ist:

„. . . *Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton secours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Händel et Hasse, et mon nom sera aussi célèbre que celui de Bach.*“

Welchen Eindruck Hasse von dem jungen Feuergeist gewann, spiegelt sich in Briefen[2] an Ortes wieder; wir bringen deren drei in Auszügen zum Abdruck, auch eine Entgegnung Ortes':

---

sie blumenreiche Beschreibungen, überflüssige Gleichnisse, spruchreife und frostige Moral auf der einen, mit langweiligen Ritornellen und gedehnten Gurgeleyen auf der andern Seite nennen.“

[1] Vgl. K. Th. Heigel, Aus drei Jahrhunderten. Wien 1881, p. 78 ff.

[2] Diese Briefe verdankt der Verf. Herrn Prof. Ang. Scriuz (Venedig): vgl. „Die Musik“, V, 31 ff.

Vienna, 30 settembre 1769.

„Ho fatto qui conoscenza con un tal Mr. Mozard, Maestro di Capella del Vescovo di Salisburgo, uomo di spirito, fino, e di mondo; e che credo sappia ben il fatto suo si nella Musica, come in altro cose. Questo ha una figlia ed un figlio. La prima suona molto bene di Cimbalo, ed il secondo, che non deve aver che dodici o 13 anni, fà in tal età il Compositore ed il Maestro di Musica. Ho veduto le composizioni che devon esser sue, che certamente non sono cattive e nelle quali non ho trovato un ragazzo di dodici anni; e non oso quasi dubitar che non siano sue, mentre avendolo in varie maniere provato sul Cimbalo, mi ha fatto sentir cose che han del portentoso in quell' età, che potrebbero essere ammirabili anche in Uomo formato.

Ora il Padre volendolo condur in Italia per farlo conoscere, ed avendomi ciò scritto, domindandomi (sic!), nell' istesso tempo qualche lettera di raccomandazione, mi prenderò l'ardire di mandargliene una per Lei.... Il detto Mr. Mozard è un uomo molto polito e civile, ed i figli sono molto ben educati. Il ragazzo poi e anche bello, vivace, grazioso, e pieno di buone maniere, onde conoscendolo, difficilmente si può dispensarsi di non amarlo. Certo è, che se a misura dell' età crescerà ne' dovuti progressi, sarà un portento, purchè il Padre non lo coccoli troppo, e no'l guasti a forza d'incensarlo con soverchi elogi, che è l'unica cosa che temo."

Vienna, 4 ottobre 1769.

„Rimettendomi a quanto già nell' ultima mia diffusamente io le dissi sopra il sig.re Mozard, la sua famiglia, ed il virtuoso suo figlio, non fò con questa che presentarglielo, mentre egli stesso ne sarà il latore. Senza dunque tornar a dire quanto le spiegai circa la qualità del Padre, e del Figlio, solo mi restringo a nuovamente pregarla di voler ben considerarli come miei amici, e di assisterli co' savi suoi consigli, e con que' lumi ed avvertimenti, che stimerà utili e necessarii a chi giunge nuovo nel paese, e desidera di prodursi in qualche maniera, e farsi conoscere."

Ortes schreibt am 2. März 1771 (aus Venedig) an Hasse:

„Non credo però ch' essi (i Mozart) si trovino molto contenti di questa Città, nella quale si sarebbero creduti che altri cercasse di loro, più ch' essi di altri, come sarà loro avvenuto altrove. E qui per verità non usano molto di andar in cerca di stimar altri per meritevoli e stimabili ch' essi sieno, e non è poco che stimino chi và in cerca d'esser stimato. È cosa curiosa la disinvoltura colla quale il ragazzo gode di questa differenza, quando il padre ne pare un poco piccato."

Hasse antwortet am 23. März:

„Il giovane Mozard è certamente portentoso per la sua età, ed io pure lo amo infinitamente. Il Padre, a quel che vedo, è egualmentemal contento da

per tutto, mentre anche quì si fecero le medesime lamentazioni. Egli idolatra il suo figlio un poco troppo, e fa per ciò quanto può per guastarlo; ma io ho tanta buona opinione del naturale buon senso del ragazzo, che spero, che a dispetto degl' incensi del Padre non si guasterà, ma diventerà un brav' uomo."

Aus diesen Briefen geht hervor, daß Hasse die beiden Mozart nicht mit einigen mageren Worten der Anerkennung abspeiste, sondern daß er der Laufbahn Wolfgangs durch sein persönliches Eingreifen einen kräftigen Anstoß gab. Das bringt ihn unserem Herzen näher und zeigt, daß ihm Eifersucht und berufliche Mißgunst fernlagen. Dagegen lassen jene Briefe von neuem erkennen, daß Leopold Mozarts Charakter von Neid und einer gewissen Enge nicht freizusprechen ist. Der Vater Mozart ist als Heldenmutter keine unsympathische Erscheinung, aber die wissenschaftliche Forschung hat mit seinem frommen Verschleiern der Tatsachen aufzuräumen.

Die Oper *Piramo e Tisbe*, die bereits 1768 aufgeführt worden war, sollte Ostern 1769 wiederholt werden; aber die Aufführung mußte bis zum September 1770 verschoben werden; das Werk wurde im September 1770 im Luxemburg-Theater, dem Sommeraufenthalt des Wiener Hofes — verbessert und verändert — gegeben. Hasse wurde von der Kaiserin beschenkt; Hasse schreibt am 29. September:

„Se m'è permesso, di dir quello ch'è vero, non ho mai avanti a Monarchi prodotto una cosa, che abbia avuto un sì felice incontro, nè che sia stata ascoltata con simile silenzio. Fin dalla prima sera la Maestà dell' Imperatrice mi fece dopo l'Opera montar nella sua loggia, per palesarmi il Clementissimo suo gradímento, e l'ultima sera fece l'istesso, degnandosi di donarmi colle proprie sue mani, un magnifico Anello."

Im Januar 1771 teilt Hasse Ortes mit, daß ihn die Kaiserin Maria Theresia [1] beauftragt habe, für die Hochzeitsfeierlichkeiten in Mailand (Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice) eine Oper zu schreiben. Hasse machte sich an die Arbeit, es war die Oper *Ruggiero* (= *L'eroica gratitudine*); vom Bett aus, auf das ihn die Gicht zwang, diktierte er Peppina die Noten und, einem Brief vom 17. Juli zufolge, wünschte er nichts sehnlicher, als das „la Musica non assomigliasse al suo male, e che l'opera non si ballasse in musica". Im August 1771 begibt sich Hasse auf die Reise nach Mailand, von seiner Tochter Peppina und dem treuen Diener Franz begleitet; am 30. August kam er an und einer der ersten, die ihn aufsuchten, war der junge Mozart.[2] Maria Theresia schreibt [3] am 17. August an ihre Tochter Maria Beatrix:

---

[1] Vgl. Eduard Hanslick, „Musikalisches und Literarisches (Der „Modernen Oper" V. Teil)", Berlin 1889, p. 195 ff.; daselbst eine Studie über „Maria Theresia und die Musik".

[2] Nohl, Mozartbriefe, Salzburg 1865, p. 26; vgl. auch Nissen, Mozart, p. 253.

[3] Arneth, Briefe Maria Theresias. Wien 1881, 3 Bände. Band III.

„Madame, ma chère fille. Je vous recommande le porteur (Hasse) de celle-ci, souhaitant qu'il ne prenne la goutte en chemin ou à son arrivée. Il est vieux, il a été mon maître de musique, il y a trente-huit ans (also 1733!). J'ai toujours estimé, de préférence de toutes autres ses compositions; il a été le premier qui a rendu la musique plus agréable plus légère. Il a travaillé beaucoup; il se peut qu'il ne réusisse à cette heure plus si bien, mais je lui suis toujours bon gré, d'avoir entrepris avec tant de vivacité cet ouvrage (Ruggiero) et de se rendre lui-même à Milan.“

Zu der Oper Ruggiero hatte Hasse kein festes Zutrauen, auch das von Metastasio geschriebene Textbuch war ihm nicht recht; er schreibt am 5. Oktober:

„Qui, frattanto, vorrebbero assai spettacolo e pochissimi recitativi. Il *Ruggiero* è certamente un libro ben scritto, ma si trova affatto privo de' primi ed abonda de' secondi, onde che il tempo solo potrà dirmi quale sarà la mia sorte.“

Am 21. September war Hasses erste Instrumentalprobe, am 5. Oktober fand die erste und am 13. die 7. Gesamtprobe statt. Die Aufführung endlich brachte der 16. Oktober, nachdem am 15. die Vermählung vor sich gegangen war. Die Aufführung war für Hasse unglücklich und bedeutete ein Fiasko. Reichlich fließt das Material über den Mißerfolg, der musikhistorisch wichtig wird durch die Konkurrenzoper, die ihn herbeiführte, des fünfzehnjährigen Mozart theatralische Serenata *Ascanio in Alba,* welche am 17. Oktober erstmalig aufgeführt wurde; das Werk war gleicherweise auf Anweisung durch den Wiener Hof für die Mailänder Hochzeitsfeierlichkeiten komponiert worden; das Textbuch stammte von Giuseppe Parini. Die Tradition sagt, Hasse selbst habe ausgerufen: „Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti“. Wir haben allen Grund an der Echtheit dieses Ausspruches zu zweifeln; denn Leopold Mozart, der jede banale Kleinigkeit, die seinen Wolfgang betraf, in den Briefen verzeichnet, erwähnt über diesen Ausspruch Hasses nichts; er [1] schreibt mit fühlbarer Genugtuung nach Hause: „Kurz, mir ist leid: die Serenade des Wolfgangs hat die Oper von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann. Betet und danket Gott“.[2] Von Hasses Prophetie erwähnt er keine Silbe; hätte sie Hasse ausgesprochen, so wäre sie sicher in Leopolds Briefen zu finden; berichtet er doch wenige Tage später mit peinlicher Genauigkeit,

---

[1] Nissen, Mozart, p. 260.

[2] Ulibischeff (Mozarts Leben und Werke. 2. Aflge. Stuttgart 1859, I) bezweifelt mit vollem Recht die Aufrichtigkeit des Bedauerns, das Leop. Mozart über den Mißerfolg Hasses ausspricht. Später, 1777, hat es Leopold Mozart für vorteilhaft erachtet, Wolfgang zu empfehlen, er solle sich betreffs seiner „Contrapunktswissenschaft“ Urteile von Padre Martini und Hasse nach München schicken lassen; (Nohl, Mozart. Leipzig 1880, p. 151.

daß er, Wolfgang und Hasse bei dem Grafen Karl Gotthard Firmian, dem Generalstatthalter der Lombardei, Tischgäste waren. Das vermeintlich von Hasse gefällte Urteil über Mozart gehört in die Reihe jener Anekdoten, welche das große Publikum und der populäre Biograph kolportieren und unkritisch von dem einen Meister auf den andern übertragen. Die angezweifelte Äußerung Hasses deckt sich beinahe mit dem, was Durante über Gluck sagte.[1] Zudem war sein Fiasko durchaus nicht so empfindlich, als es Papa Mozart hinstellt; wir kommen gleich darauf zurück.

Aus Hasses Munde selbst haben wir ein Zeugnis über den Mißerfolg des *Ruggiero;* er schreibt am 30. Oktober an Ortes:

„Il mio Ruggiero ebbe la prima sera tutte quelle fatalità che possono unirvi per far torto ad una produzione teatrale. È vero che andò poi meglio assai nelle susseguenti tre recito, ma in questo paesi l'esito della prima sera è quello che decide".

Der *Ruggiero* erlebte im ganzen vier Aufführungen; eine von ihnen war am 2. November; Wolfgang Mozart schreibt an diesem Tag an seine Schwester:

„Heut ist die Opera des Hasse, weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiß ich schier alle Arien auswendig und also kann ich zu Hause in meinen Gedanken hören und sehen."

Nach der vierten Aufführung wurde *Ruggiero* abgesetzt, da die prima donna Signora Girelli krank geworden war. Bald reiste Hasse ab, war jedoch vorher mit den beiden Mozart zusammen am 8. November Tischgast des Grafen Firmian; Hasse wie Wolfgang wurden „schön" beschenkt.[2] Am 9. November schrieb Hasse aus Mailand noch an den Intendanten der neapolitanischen Oper, Giov. Tedeschi d° Amadori, empfahl sehr warm die beiden Schwestern Davies und teilte mit: *la musica del mio Ruggiero è copiata*; in der Tat kam auch am 20. Januar 1772 *Ruggiero* in Neapel zur Aufführung,[3] in welcher leider die Musik und auch die von Hasse protegierte Cecily Davies durchaus keinen Beifall fanden.[4] Auf der Rückreise im November 1771 verblieb Hasse zunächst einige Tage in Venedig bei seinem Freunde Ortes, dem er, soweit es „la frusta e dissubidiente voce" zuließ, Fragmente aus dem *Ruggiero* vorsang; dann machte er sich auf den Weg nach Wien, unter Beschwerden; denn das Podagra quälte ihn von neuem. Ende November kommt er in Wien an und hat in der ersten Dezemberwoche eine Audienz bei der Kaiserin, welche ihn über den „insuccesso del Ruggiero" tröstete und ihn wie auch Peppina reichlich beschenkte.[5] Hasse schreibt

---

[1] Anton Schmid, Ch. W. Ritter von Gluck. Leipzig 1854, p. 49.

[2] Nissen, a. a. O. p. 262.

[3] Bened. Croce, I Teatri di Napoli. Napoli 1891, p. 547, 758.

[4] Florimo, La scuola di Napoli, IV, 236; Nro. 48.

[5] Vgl. Maria Theresias Brief vom 9. Dezember 1771 an ihre Tochter Maria Beatrix nach Mailand: „Je suis charmé de tout ce que Hasse qui a déjà la goutte et sa fille

am 7. Dezember: „La domenica passata dunque ebbi una clementissima Udienza dall' Imperadrice, in cui S. M. regalò alla Peppina una bella scatola d'oro con dentro un pajo di buccole suntuose di diamanti; ed a me una scatolona d'oro delle più magnifiche, col ritratto sopra dell' Arciduca Ferdinando, e con entro la scatola un anello tutto di brillanti bianchi. Ora veda se questa Sovrana, ha l'anima grande, e quanti motivi che ho di esserle obbligato." Die Beschenkung von seiten der Kaiserin war so reich ausgefallen, daß Hasse schrieb: „Non ho avuto mai un' opera più magnificamente pagata." Den Oktober und November 1772 füllte Hasse aus mit der zweiten Komposition des Oratoriums *Sant' Elena al Calvario*, welches im Dezember von der Wiener Tonkünstlersozietät sehr erfolgreich aufgeführt wurde. Hasse schreibt am 19. Dezember: „Da grand' anni in qua non ricordo di aver fatto cosa, che abbia sortito un esito sì felice. Iddio, ch'è sempre misericordioso, e da cui riconosco tutti, senz' attribuire nulla alle meschinissime mie forze, si è degnato di animare, e di confortare questa volta il mio talento e spirito d'una maniera particolare, perchè appunto avevo accettato, ed intrapreso un' Opera sacra e pia, sicchè, se anche nell' età in cui mi trovo, non faccio altro, ho la consolazione di aver finito bene." Im April 1773 nahm Hasse definitiv Abschied von Wien und siedelte nach Venedig über; schon im Januar 1772 hatte er seine Sehnsucht nach Italien mit dieser Übersiedelung stillen wollen, aber die Kaiserin Maria Theresia hatte ihn an Wien gefesselt; obwohl im April 1773 schon in Venedig, kam Hasse doch noch einmal nach Wien und richtete von dort aus am 19. November 1773 den letzten Wiener Brief an Ortes. In Venedig lebte Hasse zurückgezogen; er erteilte Unterricht und widmete sich der musikalischen Erziehung seiner Töchter Peppina und Cristina.[1] Cristina verheiratete sich mit dem italienischen Konsul in London, Giorgio Torniello, Peppina widmete sich ganz den Eltern; von dem Sohne Francesco Maria ist etwas Näheres nicht bekannt (vgl. die Nachträge). Im hohen Alter von 75 Jahren nahm sich Hasse Abt Voglers mit der Liebe eines Vaters an.[2] Vogler

m'ont dit de vous, et vous suis obligée de toutes les attentions que vous avez voulu avoir poureux. . . . ."

[1] Für die gesanglichen Übungen seiner Töchter hat Hasse auch Solfeggien geschrieben. Julius Stern, welcher „Joh. Ad. Hasses Solfeggien und Vocalisen für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte . . . . . Berlin, C. A. Challier & Co., 3 Hefte" herausgegeben hat, dürfte sicherlich in der Annahme fehlgehen, daß Hasse diese Übungen für seine Gattin schrieb. Wie Vergleiche anzeigen, liegt der Sternschen Ausgabe eine französische Sammlung zugrunde, „Nouvelle Edition de Solfeges (!) d'Italie par Leo, Hasse, Durante . . . . Paris 1810." (Exemplar in London, br. Mus.); vgl. auch E. Dreßler, Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers . . . Gotha 1767, p. 7.

[2] E. von Schafhäutl, Abt G. Joseph Vogler, Augsburg 1888.

komponierte unter Hasses Aufsicht[1] italienische Arien und unter Mysliweczeck Rezitative; für den letzteren, *il compositore Boemo*, hatte Hasse viel übrig; als des Böhmen Oper *Demofoonte* im Februar 1769 in Wien aufgeführt wurde, war er über den großen Erfolg der Oper sehr erfreut; namentlich gefiel ihm der dritte Akt. Im Oktober 1775 schied Hasse von Vogler mit den Worten: *che la musica sia chiara, semplice ma sublime* und Faustina beschwor Vogler, nie eine opera buffa zu schreiben, weil sie besorgte, der erhabene Gesang möchte darunter leiden. Als Vogler 1774 bei dem ehemaligen kursächsischen Kontra-Altisten Domenico Annibali konzertierte, lieh ihm Hasse einen ausgezeichneten Flügel. In Venedig unterrichtete Hasse auch den cand. iur. und Klavierkomponisten L. Kornacher[2] und den späteren Braunschweiger Kapellmeister Johann Gottfried Schwanenberger (Schwanberger). Gegen junge Talente war Hasse neidlos gesinnt; einem Schüler Tartinis, dem nachmaligen sächsischen Oberkapellmeister Johann Gottlieb Naumann hat er großes Interesse entgegengebracht;[3] er gab dem *giovine compositore* theoretische Unterweisungen, lieh ihm ein Klavier und gab ihm Empfehlungen nach Dresden; er sagte seinem jungen Landsmann, er solle ja nicht säumen, der dritte zu werden, den Italien unter dem Beinamen des Sachsen kennen lerne. Auch Faustina war Naumann gewogen und sagte ihm schon 1761 in Venedig, als Naumann noch unter Weeström zu leiden hatte, Unterstützung und Fürsprache beim sächsischen Hofe zu; daß Naumann schon 1764 in Dresden als Kirchen-Kompositeur angestellt wurde, dürfte er wohl teilweise der Fürsprache Hasses und dessen Gattin zu verdanken haben; hatte doch die vorsichtige Maria Antonia durch Giovanni Ferrandini Erkundigungen über Naumann in Italien einziehen lassen. Auch den Gothaer Benda hat Hasse 1764 in Venedig „mit vieler Freundschaft" aufgenommen.

Hasse war im hohen Alter kompositorisch nicht untätig. So komponierte er 1776 *L'inno Ambrogiano ovvero il Te Deum laudamus* (Wien, Hofbibl.) und 1779 eine Messe für Maria Antonia von Sachsen.[4] Joseph Schuster, der sächsische Kapellmeister, der auf seiner dritten italienischen Reise bei Hasse studierte und in Venedig am Conservatorio Ospidaletto sein Oratorium *Esther* zur Aufführung brachte, nahm, als er sich im April 1781 auf den Rückweg nach Dresden machte, zwei neue Kompositionen Hasses, ein *Credo* und ein *Tantum ergo*, beide aus Dank und Erkenntlichkeit für den sächsischen

---

[1] In Dresden unterrichtete Hasse den Pantaleonisten Georges Noelli, einen Schüler Hebenstreits, „in der Setzkunst"; vgl. Forkel, Almanach auf 1783, p. 97; 1782, p. 113; Meusel, Miscellaneen 1783, p. 296.

[2] Vogler, Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, I, p. 193, Mannheim 1778; Gerber (A. L. 748) nennt K. einen Schüler Voglers.

[3] Vgl. Alfred Meißner, Rococo-Bilder. Lindau und Leipzig 1876, p. 10.

[4] Messa intiera, per Clementissimo Comando di Sua Alt^{sa} Ser.^{ma} Elettorale di Sassonia composta da Giov.^{ni} Adolfo Hasse 1779. Original in Wien, Hofbibl.

Hof komponiert, mit nach Dresden; beide Kompositionen sind noch erhalten.[1] Sein letztes Werk schrieb Hasse 1782; die Dominikanermönche von S. Giovanni e Paolo hatten ihn gebeten, zur Feier der Ankunft des Papstes Pius VI. ein Requiem zu komponieren. Zunächst wehrte Hasse ab: „Io son troppo vecchio: adesso ne' confronti non arrischio che di perdere"; er hat aber schließlich dieses Requiem komponiert, und es wurde unter Galuppis Leitung am 16. Mai 1782 aufgeführt. Der Erfolg war *meschino* und einige Naseweise mögen wohl die Produktivität des Dreiundachtzigjährigen etwa senile Geschwätzigkeit genannt haben;[2] denn Jomelli sagte aufbrausend: „*Non posso soffrire che si parli così male del mio maestro*".[3] Galuppi gegenüber scheint Hasse nicht immer künstlerisches Anstandsgefühl an den Tag gelegt zu haben, doch sind die verschiedenartigen Berichte zu anekdotenhaft, als daß sie für die wissenschaftliche Forschung in Betracht kämen. Caffi[4] teilt mit, daß in den letzten 13 Jahren, die Hasse in Venedig (und Wien) verlebte, Hasse und Galuppi in Freundschaft miteinander verkehrten. Hasse soll scherzend gesagt haben: Ci bacieremo e non ci morderemo. (Caffi fügt hinzu: „lasciando a lui giudicar se alludesse alle presente vecchiaia o all' antica rivalità"). Aus Hasses Briefen an Ortes wissen wir, daß Hasse die Wahl Galuppis zum Direktor des Konservatoriums, „degl' Incurabili" billigte; auch besuchte ihn Galuppi im Oktober 1768 in Wien, bei Gelegenheit der Aufführung einer Galuppischen Oper (*Ifigenia in Tauride?*).

Die beiden letzten Jahre seines Lebens mögen Hasse verbittert worden sein durch verschiedene discrimina rerum. Durch den Bankrott einer Bank,

[1] Dresden, Kgl. Bibl., sub Ms. 144a das *Credo* durchgängig von Hasses Hand, sub Autogr. 27b Of. 2261 das *Tantum ergo*; auf dem Titelblatt des letzteren steht von Hasses Hand: Tantum ergo concertato, ed in ultimo picno di Gian Adolfo Hasse, 1780; in der rechten Ecke des Titelblatts finden wir „l'o revisto". Auf der ersten Seite der Partitur hat der Schreiber für die Violoncelli einen Tenorschlüssel geschrieben; Hasses Hand hat zitternd daneben geschrieben *in chiave di Basso*; außerdem steht neben dem zu Unrecht gesetzten Tenorschlüssel ein markanter Baßschlüssel; auch sonst finden sich noch weitere Korrekturen von Hasses Hand.

[2] Im „Teutschen Mercur", 1776, 1. Vierteljahr, p. 282 klagt ein Anonymus W. über den „elenden Zustand der Tonkunst" in den Hauptstädten Italiens; in Neapel seien die Instrumentalisten nicht fähig, ein *piano* zu spielen. Mysliweczeck, Hasse, Galuppi, Martini, Metastasio hätten gleicherweise behauptet, daß Italien keine Schule für die Musik mehr sei. Der Herausgeber des T. M. fügt hinzu, diese Männer seien abgelebte Greise und neigten dazu, *Laudatores temporis acti* zu sein; vgl. auch T. M. 2. Vierteljahr, p. 169 ff. [Der Anonymus ist Georg Friedrich Wolf; vgl. Bosslers Realzeitung 1788, col. 169]; cf. J. Chr. Maiers Beschreibung von Venedig. Leipzig 1795; II, 348.

[3] Kandler, a. a. O. p. 27; man vergleiche dazu Vogler (Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I, p. 162): „Jomelli selbst ließ einem Hasse, der mit ihm um den Vorrang kämpfte, Gerechtigkeit wiederfahren und war von dessen Satze, der nur wenige Noten hatte, so eingenommen, daß er noch wenige Jahre vor seinem Tode offenherzig versicherte, er wünsche sich Hassens Enthaltsamkeit."

[4] Storia della musica sacra. Venezia 1854. I, p. 401 f.; II, p. 380, 392, 408.

welcher er sein Vermögen anvertraut hatte, scheint er große Verluste gehabt zu haben;[1] dann quälte ihn Krankheit, und 1781 raubte ihm der Tod die Gattin Faustina. Sie starb am 4. November 1781[2] in Venedig, im Alter von 81 Jahren. Der in der Kirche Ss. Ermagora e Fortunato aufbewahrte Nekrolog lautet:

„1781 Novembre — Adi 4, la Sig. Faustina figlia del Sign. Paolo Bordoni, moglie del Sig. Giovanni Adolfo Hasse, abitante in contrada per il corso di anni 10 incirca in età di anni 81 per molti mesi oppressa da Febbre lenta risultante da una Ulcera cancerosa per la quale fini di vivere oggi all' ore 21; il di Lei cadavere non si potrà seppelire doppo l'ore 24 della sua Morte, e ciò per attestato giurato del Medico Tesbaro farà seppelir suo consorte. — Capitolo in Chiesa. — Campo San Marcuola".

Ihr im Staatsarchiv zu Venedig aufbewahrtes Testament, aufgesetzt im August 1780, bedenkt alle ihre Angehörigen; es zeigt, daß sie pekuniär außerordentliche Erfolge hatte, und daß ihr wertvolle Schmuckgegenstände im reichsten Maße geschenkt wurden.

Hasse folgte seiner Gattin, mit deren Tode das Prestige seines Ansehens schwand, nur zwei Jahre später im Tode. Er starb im Alter von 84[3] Jahren und 9 Monaten am 16. Dez. 1783, „benedicendo i figli e memorando il versetto: Inclina domine aurem tuam ad preces meas". In der Kirche von San Marcuola ward er bestattet; dort fand Kandler das Totenprotokoll:

„Addi 16. sedici dicembre 1783, mille settecento ottanta tre l'illustriss. sig. Giovanni Adolfo qu. Pietro[4] Hasse da Amburgo nella Sassonia bassa, abitante in contrada per il corso di anni 14 circa, in età d'anni 85 (recte 84) dopo giorni 16 di male obbligato al letto con podagra, finì di vivere oggi alle ore 20 a motivo d'infiammazione di petto: il di lui cadavere dovrà esser sepolto in domani alle ore 22, e ciò per attestato del medico Girolamo Salce. Lo farà seppelire sua figlia con Capitolo in Chiesa. Abitava in campo appresso la Chiesa".

Die Kirche, in der Hasse begraben liegt, ist wenig entfernt von einem Hause, in welchem hundert Jahre später Richard Wagner starb.

---

[1] Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784, Leipzig.

[2] Dieses Datum, das bisher fehlte, verdankt die Musikwissenschaft dem italienischen Biographen Urbani de Gheltof, welcher in seiner Studie auch das Aktenstück abdruckt. Sämtliche ältere wie neuere Darstellungen (Chrysander, Fürstenau) stützen sich auf Burneys sich in diesem Punkte widersprechende Mitteilungen.

[3] Fürstenau (a. a. O.) hat sich in einen merkwürdigen Irrtum verstrickt. Er sagt auf p. 170 ganz richtig, daß Hasse 1699 geboren sei (aber nicht im Mai, sondern im März); dann sagt er auf p. 208, Hasse habe 1750 in seinem fünfzigsten Jahr (statt einundfünfzigsten) seine Tenorstimme verloren; und schließlich steht auf p. 373, Hasse sei 1783 im Alter von 82 (statt 84) Jahren gestorben; den letzten Fehler hat auch Niggli in seiner Faustina-Studie, p. 317 (vgl. p. 286) getreu übernommen, auch Grove.

[4] Der Vorname Peter fehlt in der Taufmatrikel; der *Vater* hieß Peter H.

Hasses Testament ist vom 20. September 1782 datiert; Peppina Hasse, die fürsorgliche Tochter zog sich nun ganz von der Welt zurück, „attendendo che la morte venisse a troncare quella vita spesa a conforto de suoi"; Gheltof, der diese Worte schreibt, fügt hinzu: „la cara e mesta e indimenticabile figura di Peppina Hasse, in cui occhi sono pieni di dolcessa e di lacrime".

Der erste, der Hasse, dem *Padre della musica*[1] ein Denkmal setzte, ein Grabdenkmal und eines in Gestalt einer biographischen Skizze, war der oft erwähnte Kandler. Wie bedeutend Hasses allgemeines Ansehen war, beweist am besten ein Brief Haydns;[2] Haydn zählt in diesem Briefe diejenigen seiner Werke auf, welche den meisten Beifall erhalten haben und sagt zum Schluß: „Das ‚Stabat mater', über welches ich von einem guten Freund die Handschrift unsres großen Tonkünstlers Hasse mit unverdienten Lobsprüchen erhalten. Eben diese Handschrift werde ich zeitlebens wie Gold aufbehalten, nicht des Inhaltes, sondern eines so würdigen Mannes wegen".

Novellistische Darstellungen des Lebens dieses einzigen musikalischen Künstlerehepaares, in denen sich Wahrheit und phantastische Dichtung die Hand geben, ließen nicht lange auf sich warten. Nur das Brauchbarste sei hier genannt. Einen Roman Faustina Hasse schrieb Elise Polko;[3] il caro Sassone verherrlichen süßliche Novellen von William Fritz-Berth[4] und Karoline Leonhard-Lyser;[5] schließlich hinterließ der Gespenster-Hoffmann das Fragment eines Singspiels ‚Faustina' („Die Musik", III, 1).

Über Hasses Persönlichkeit berichtet Burney,[6] welcher nach Wien kam „to see and to converse with Metastasio". Metastasio machte Burney mit den Notabilitäten Wiens bekannt und brachte ihn auch zu Hasse. Burney erzählt: „Er ist lang von Person und fast ein wenig dick von Körper, man siehts ihm aber noch an, daß er in seiner Jugend von dauerhafter Gesundheit und angenehmer Figur gewesen sein muß.[7] Aus seinen Blicken und

[1] Mancini, Reflessioni pratiche sul Canto figurato. Terza edizione, Milano 1775, p. 29.

[2] Nohl, Musiker-Briefe, Leipzig 1867, p. 76.

[3] Leipzig 1860. 2 Bände (4. Aufl. 1895).

[4] Allg. Wiener Musik-Zeitung. Wien 1842, II, Nr. 1—11; vgl. auch A. E. Brachvogels Roman „Friedemann Bach".

[5] Allg. Wiener Musikztg. 1843, p. 77; über Lyser cf. Frimmel, Beethovenstudien I, 122.

[6] Tagebuch einer musikal. Reise. Hamburg 1772, II, p. 203, 231 ff., 256 ff; vgl. auch Madame d'Arblay, Memoirs of Doctor Burney; London 1832, vol. III, p. 201.

[7] Bilder Hasses (Nachbildungen aus neuerer Zeit nicht aufgenommen): 1) C. P. Rotari pinx., C. F. Riedel sculp., nach links, Kupferstich. — 2) Rotari pinx. et F. Kauke sculp., nach rechts, Kupferstich. — 3) C. F. Rotari pinx., Zucchi sculp., nach links, Kupferstich mit der Aufschrift: Gio: Adolfo Hasse. Primo Maestro di Cappella di Sua Maesta il Re di Polonia Elettore di Sassonia. — 4) Miniaturbild, gemalt von Felicitas Hoffmann (Sartori); Halbfigur ohne Hände, nach links. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. — 5) Gruppenbild von Luigi Scotti. — 6) Silhouette, mit Faustina zusammen; Original im Besitz von Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin; die erste Vervielfältigung in der „Musik", 2. Jahrg., Heft 1; von dort in der Zeitschrift The Musician, vol. X, p. 465 [Boston]; die Echtheit glauben wir bezweifeln zu müssen (Gluck?).

Betragen leuchtet viel Edelmut und gutes Herz hervor. Die Zeit scheint gegen ihn nicht so schonend gewesen zu sein,[1] als gegen die Faustina, ob er gleich zehn Jahr jünger ist als sie".[2]

„Von dem Gespräch des Herrn Hasse ward ich ganz bezaubert. Es war ungezwungen, vernünftig und gar nicht zurückhaltend. Man findet an ihm weder Pedanterie, Hochmut, noch Künstlervorurteile.[3] Er sprach von keinem Menschen Böses, vielmehr ließ er den Geschicklichkeiten verschiedener Komponisten Gerechtigkeit widerfahren und selbst dem Porpora, der freylich anfänglich sein Lehrer, aber auch hernach immer sein größerer Nebenbuhler gewesen ist." Burney berichtet weiter, Hasse habe mitgeteilt, er habe alle Opern (die Feste teatrali, Azioni usw. also nicht einbegriffen!) Metastasios, den *Temistocle* ausgenommen, komponiert.[4] „Einige darunter drey oder viermal und die meisten wenigstens zweymal." Dazu 14 oder 15 Oratorien[5] und außerdem eine solche Unmenge von Kompositionen aller Art, daß sie „eine so große Zahl ausmachten, daß er manche davon nicht mehr kennen würde, wenn sie ihm wieder zu Gesicht oder zu Ohren kommen sollten. Er verglich sich bescheidentlich mit den fruchtbarsten Tieren, deren Junge entweder gleich in der Kindheit wieder umkämen, oder dem Zufall überlassen würden; und fügte hinzu, daß er, gleich andern schlechten Vätern, mehr Vergnügen in der Zeugung als in der Erziehung seiner Abkömmlinge fände." Hasse spielte Burney ex tempore eine Toccata (Capriccio) vor und verwebte darin einige „wirklich bewundernswürdige" Modulationen; Burney sagt nämlich, es ei nicht Unwissenheit, daß Hasse in seinen Werken „niemals oder doch nur selten, gelehrte weithergeholte und vielsinnige Modulationen" anbrächte; Hasse habe „ein viel zu richtiges Urteil, daß er bey gemeinen und alltäglichen Gelegenheiten mit solchen Sachen verschwenderisch seyn sollte, welche besser für außerordentliche Vorfälle aufbewahrt werden." Seine Modulation ist, überhaupt genommen, unge-

---

[1] Im Jahre 1755 verlor Hasse seine schöne Tenorstimme; Gerber behauptet, Hasses Heiserkeit habe sich mit den Jahren so vermehrt, daß man Mühe gehabt hätte, ihn zu verstehen. (A. L. I, col. 596.)

[2] Burney irrt und widerspricht sich hier. In seiner *History* (IV, p. 309) erzählt er, Faustina sei 1783 in ihrer Vaterstadt 90 Jahre alt gestorben. Nach der Darstellung im Tagebuch mußte Faustina 1689 geboren sein; sie war wie wir wissen 1700 geboren, und somit ein Jahr jünger denn Hasse.

[3] Hasse wegen dieser Charakterzüge zum spezifischen Hamburger zu stempeln, wie dies Feodor Wehl tut, erscheint uns sehr merkwürdig (Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrhundert. Leipzig 1856, p. 35).

[4] Hasse hat auch zwei andere Opernlibretti Metastasios nicht komponiert, *Siface* und *Issipile;* zu dem im März 1758 in London aufgeführten Pasticcio *Issipile* hatte er lediglich einige Arien beigesteuert (Burney, History IV, p. 469).

[5] Hiller (Neues deutsches Museum, 4. Jahrgang, Leipzig 1791, p. 362 ff.) behauptet, Hasse habe „gegen 12 geistliche Oratorien und 46 große ernsthafte Opern geschrieben; nur die Zahl der Oratorien — 12 — läßt sich retten (vgl. den Katalog).
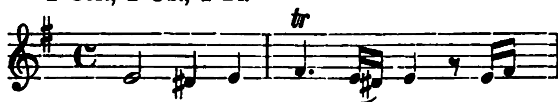
künstelt, seine Melodie natürlich, seine Begleitungen frey von aller Verwirrung und indem er Gecken und Pedanten alles das überläßt, wovor man stutzen, sich wundern und erschrecken muß, läßt er in seinen Kompositionen keine andere Kunst entdecken, als die Kunst, dem Ohre zu gefallen und den Verstand zu befriedigen."

Hasse empfahl Burney den Hamburger Bach, dessen Kompositionen er sehr geschätzt hat;[1] die E-moll-Symphonie des letzteren[2] gehöre zu den besten, die er (Hasse) je gehört. Außerordentlich lobte er den alten Scarlatti und Keiser. „Er sprach beständig mit vieler Ehrerbietung von Händel, in Betracht als Spieler und Fugensetzer sowohl, als in Betracht seiner sinnreichen Accompagnemente, und der natürlichen Einfalt seiner Melodien, in welchem Punkte er ihn für das größeste Genie hielt, das jemals gelebt hätte; sagte aber, daß er dafür hielte, er habe zu sehr nach dem Ruhm gestrebt, daß er seine Partituren vollstimmig und seine Subjekte künstlich ausarbeitete, dabey habe er zu sehr das Geräusch geliebt; und Faustina setzte hinzu, daß seine *Cantilena* oft unbeugsam gewesen sey".[3] „Er war der Meinung, daß Durante den Platz als Kontrapunktiker nicht verdiente,[4] den ihm Mr. Rousseau in seinem Lexikon eingeräumt hätte, sondern sagte, es wäre der alte Scarlatti, den er *le plus grand harmoniste d'Italie, c'est-à-dire du monde* hätte nennen sollen[5] und nicht Durante, welcher nicht allein trocken, sondern auch baroque gewesen." Unter den Sängern schätzte er außerordentlich Giovanni Carestini.[6] Wie La Borde mitteilt, (Essai sur la musique III, [1780], p. 201, 216, 232, 241) fand Hasse großen Gefallen an den Kompositionen von Giov. Batt. Mancini, Giov. Batt.

[1] Vgl. Bitter, Emanuel und Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868; I, 179, 2. Anmkg.

[2] Nach Gerber (A. L. col. 80) Nürnberg 1759 gestorben; die Königl. Bibl. Berlin besitzt diese Symphonie in einer geschriebenen Partitur, welche die Bemerkung trägt: „Componiert 1756 und in demselben Jahre gedruckt (?), es sind aber nachher mehr Stimmen dazu gemacht"; vgl. Wotquennes Katalog Nr. 177; es ist eine keineswegs hervorragende dreisätzige Symphonie mit dem Thema:

2 Cor., 2 Ob., 1 Fl.



Allegro assai.

[3] Faustina soll, nach Gerbers Mitteilung (A. L. I, col. 146), am liebsten Arien von *Andrea Bernasconi* gesungen haben, welcher im Gesang „ganz besondere ihm eigene Züge" hatte; wir haben oben erwähnt, daß Faustina 1738 in Bernasconis Alessandro Severo sang.

[4] Rochlitz (Für Freunde der Tonkunst, IV, p. 128) meint, zu diesem schroffen Urteil über Durante habe sich der „deutsch-gutmüthige, enthusiastisch dankbare Schüler Scarlattis" hinreißen lassen, weil Durante vom Hofe aus begünstigt worden sei, obwohl er (Scarlatti) ihn (Durante) erzogen habe.

[5] Vgl. Gerber, A. L. II. col. 400.

[6] Vgl. Gerber, A. L. I, 247.

Pescetti, Giuseppe Saratelli und Ferd. Gasp. Turini (= Bertoni); nach Gerber (siehe die betr. Artikel des alten Lexikons) erwähnte Hasse oft mit Auszeichnung die kompositorischen Arbeiten von Gios. Ant. Bernabei und Giuseppe Porsile; von Geigern gefiel ihm namentlich Joh. Wolfg. Kleinknecht, von Klavezinisten Domenico Scarlatti. Telemanns Markuspassion schrieb er sich eigenhändig ab, wie Kretzschmar (Führer II, 1, p. 65) mitgeteilt hat.

Zur Komposition einer guten Oper, meinte er, brauche man sechs Monate.[1] Seine erste Oper entstand 1721, die letzte 1771; er hätte somit 100 Opern schreiben können; da er nun, nach seiner eigenen Aussage, die meisten Libretti „mindestens zweymal" komponierte, hat er diese Zahl noch überschritten; bei näherem Zusehen ergibt sich freilich, daß in den meisten zweiten Vertonungen desselben Librettos nur einzelne Rezitative, Arien und Chöre neu gesetzt sind; auch scheint es sehr naheliegend, daß bei der obigen Rechnung in Bausch und Bogen auch die Intermezzi und Pasticci mit einbegriffen sind. Die Zahl der Opern Hasses genau festzustellen, ist vorläufig ein Ding der Unmöglichkeit; doch tangieren wir hiermit die Aufgabe unsres thematischen Katalogs. Sehr umfangreiche Sammlungen von Hasses kirchlichen Kompositionen liegen im Archiv der kath. Hofkirche in Dresden und in der Kgl. Bibl. Berlin. Eine größere Anzahl von Kantaten verwahrt die Kgl. Bibl. Dresden, und eine Unzahl von einzelnen Arien ist über alle europäischen Bibliotheken verbreitet. Ein Verzeichnis der gedruckten Werke Hasses findet sich am Schluß des thematischen Katalogs.

Es ist hier nicht der Ort, sich über Faustinas Gesangskunst ausführlich zu verbreiten; kleinere faktische Notizen wurden zitiert; jedoch seien für Studien in dieser Richtung die Quellen aufgewiesen. Ziemlich eingehend urteilen Quantz[2] und Rochlitz;[3] bezeichnend für Rochlitz' tendenziöse Darstellung ist eine an andrer Stelle[4] befindliche Glosse, welche Faustinas gesangliche Leistungen sehr kurz abtut: „Bekanntlich war jene hohe Juno — Faustina als Sängerin nicht viel mehr als mittelmäßig".[5] Agricola[6] rühmt besonders Faustinas deutliche Aussprache der Konsonanten. Das Beste zur Beurteilung der Sängerin Faustina faßt Chrysander (Händel II, 142 ff.) zusammen, vornehmlich was ihre Beherrschung der Technik betrifft. Die besten Quellen zur Beurteilung Faustinas sind natürlich die

---

[1] Vinc. Manfredini, Regole armoniche, Venedig 1775, p. 134.

[2] Marpurg, Beyträge I, p. 240.

[3] Allg. musik. Zeitung 1800, col. 815.

[4] Allg. musikal. Zeitung 1799, col. 502, Anmkg.

[5] Vgl. Mattheson, Philol. Tresespiel, Hamburg 1752, p. 83, wo behauptet wird, Giacomo Zaghini übertreffe Faustina.

[6] Anleitung zur Singkunst. Berlin 1757, p. 138; vgl. P. Fr. Tosi, Opinioni de cantori antiche e moderni Bologna 1723 § 73 und Mancini, Riflessioni, Milano 1775, p. 31.

Partituren Hasses und Händels;[1] zur Ergänzung lese man die Kapitel 5 und 6 in E. Ch. Dreßlers „Theaterschule für die Deutschen" (1777).

Der Mehrzahl der Quellen zufolge war Faustina eine bezaubernde Schönheit; wenn Rosalba Carriera, die Faustina malte,[2] in der Idealisierung nicht zu weit ging, wie auch Fürstenau meint, war Faustina allerdings eine Persönlichkeit, deren Schönheit allein empfängliche Gemüter in Schwärmerei versetzen konnte; eine leise sinnliche Linie um den kleinen Mund raubt nichts von dem Adel ihrer Züge.[3]

Die Renaissancebewegung unsrer Tage läßt leistungsfähige Bühnen streben, dem Schaffen Glucks gerecht zu werden und dessen Hauptwerke wieder aufzuführen. Daß man je Hasse auf den Brettern wieder lebendig macht, steht nicht zu erwarten. Ein Versuch wurde bereits gemacht, aber er schlug fehl. Zum Gedächtnis der hundertsten Wiederkehr des Todestages Hasses führte das königliche Hoftheater in Dresden am 29. (nicht am 16.) Dezember 1883 zwei Intermezzi Hasses *Rimario e Grilantea* und „Die Wahl des Herakles" (= *Alcide al Bivio*) auf; vorausgeschickt wurde Lessings *Philotas*. Die Übertragung der italienischen Texte hatte Karl Niese übernommen.[4] Trotz der trefflichen Wiedergabe, mannigfacher Kürzungen und Änderungen hat wohl einzelnes gefallen, doch als Ganzes haben sich beide Werke nicht als lebensfähig erwiesen (M. f. M. 1884, Nro. 9).

Als Hasse 1783 in Venedig starb, sind darob in Deutschland keine Klagen laut geworden; der Sassone war vergessen, Haydn und Mozart beschäftigten allein das Interesse der musikalischen Welt. Nirgends steht ein Nachruf: so rasch war die große Popularität Hasses verblüht, an welche diejenige Richard Wagners gerade heranreicht. Der sächsische Hof-

[1] Vgl. auch Hiller, Meisterstücke des italiänischen Gesanges in Arien, Duetten und Chören..... Leipzig 1791, p. 55 f. „*Veränderungen und Cadenzen.*"

[2] Dresden, Gemäldegalerie, Pastellbild Nr. 27 (Berlin, Phot. Gesellschaft); ein Jugendbild bei Hawkins, *A general History* V, p. 310; über ein drittes Bild vgl. Burney, Tagebuch I, 158 u. in d. vorl. Darst. p. 365, Anmkg. 3; ein viertes Bild Faustinas auf einem Gruppenbild von Antonio Fedi; 5) ein Stich nach Rosalba Carriera: Rosalba pinx., C. Grignion sculp., Unterschrift: Signora Faustina. — 6) Step, Torelli pinx., Laur. Zucchi sculp., Unterschrift: Favstina Hasse Prima Virtuosa di Camera di S. M. il Re di Polonia Elettore di Sassonia. — 7) Bilder Faustinas auf den (S. 366 erwähnten) Medaillen von G. Brocetti; über den Verbleib der Medaillen ist nichts bekannt.

[3] Joh. Georg Keyßler (Neueste Reise durch Deutschland..... Hannover 1740, II, p. 707) urteilt über Faustina und die Cuzzoni hinsichtlich der physischen Schönheit dagegen negativ: „Beide können sich keiner Schönheit rühmen, indessen ist jedoch der Cuzzoni Gesicht besser, auch ihre Stimme heller und von mehreren Tönen. Indessen hat die Faustina sehr angenehme Manieren zu singen, mehrere Kunst und Veränderungen, schärfere Triller und eine bessere Aktion und Lebhaftigkeit auf dem Theater als Cuzzoni." (Keyßler schrieb diese Kritik im Mai 1730!).

[4] Die Wahl des Herakles. Allegorisches Festspiel von Metastasio. Musik von Johann Adolf Hasse. Dresden. Druck von C. C. Meinhold und Söhne, Kgl. Hofbuchdruckerei; 16 pag.; von dem Intermezzo *Rimario e Grilantea*, welches Niese eine „Prolog scene" betitelt hat, erschien das Textbuch nicht im Druck.

kalender auf 1784 verzeichnet Hasse noch als Oberkapellmeister vor Naumann als Kapellmeister; im folgenden Jahre fehlt Hasses Name, aber weder in dem Hofkalender, noch in einer anderen sächsischen Zeitung ist Hasses gedacht worden. Hiller, der zu Hasse mit einer glühenden Verehrung aufblickte und der dem großen Meister wohl die Anregung zu seinen Singspielen verdankt, schrieb eine Trauermusik auf den Tod Hasses;[1] im Jahre 1792 kündigte er eine Sammlung Hassischer Kompositionen[2] an, aber — diese Ausgabe ist nicht zustande gekommen. Das Publikum war die Musik Hasses ebenso überdrüssig, wie diejenige Karl Heinrich Grauns. Kirnberger, welcher eine Sammlung Graunscher Werke[3] redigierte, mußte den Verleger oft drängen, den Druck in nicht allzu lässiger Art zu betreiben.[4] Als Grauns erste Odensammlung (Auserlesene Oden zum Singen beym Clavier . . . 1761) erschien, entspann sich eine Polemik, die, wenn sie auch in erster Linie eine die Odenkomposition speziell angehende Sache betraf, doch die Bedeutung des gesamten Komponisten stark angezweifelt hat.[5] In späterer Zeit mehren sich ja die abfälligen Urteile über K. H. Graun in auffälliger Weise, wie schon früher erwähnt worden ist. Die führenden Geister der Zeit aber, freilich Leute, die mit Hasse und Karl Heinrich Graun gleichaltrig waren, haben in der Bewunderung dieser Komponisten nie nachgelassen. Gerber redet mit Vorliebe vom „großen Hasse“, und für ihn haben die mannigfachen Urteile Hasses über zeitgenössische Künstler eine autoritative Bedeutung; wenn er beispielsweise im Artikel *Contius* des alten Lexikons von der „goldenen Zeit“ in Dresden redet, „da Hasse und seine Opern daselbst blüheten“, so fühlt man den Stolz und die helle Begeisterung dieses patriotischen Kleinbürgers darüber, daß Hasse unser war, Hasse, dem die gesamte musikalische Welt zugejubelt hatte. Mattheson, der wie Marpurg, Tosi, Kirnberger, Nichelmann und viele andere Belegproben für theoretische Auseinandersetzungen Hasses Werken entnimmt,[6] redet einmal — wohl in Anlehnung an Fuhrmanns Bonmot von dem „gelehrten *Trifolium Musicum* ex B“ (Buxtehude, Bachelbel und Bach) — kurz und klangvoll von den drei deutschen H: Händel, Hasse, Heinichen.[7] In Leipzig haben namentlich Gottsched und Hiller immer wieder auf Hasse

[1] Meine Bemühungen, diese Trauermusik aufzutreiben, waren vergeblich.

[2] Denkmal des ehemaligen Oberkapellmeisters Johann Adolph Hasse, auf Kosten seiner Verehrer, in Arien, Duetten und Chören.

[3] Duetti, Terzetti, Quintetti . . . . 1773—74.

[4] Bitter, E. u. F. Bach u. deren Brüder. Berlin 1868; II, 314 ff.

[5] Vgl. Friedländer, Das deutsche Lied I, 1, p. 165 f.; insgesamt sind drei polemische Schriften erschienen (vgl. Marpurg, Krit. Briefe 1761, p. 49 f.); sie sind nicht, wie Friedländer meint, alle drei verloren gegangen, sondern das „Schreiben an die Herren Tonkünstler in Berlin, ...“ von J(ohann). F(riedrich). W(ilhelm). Wenkel (Berlin 1761) ist auf der Kgl. Bibl. Berlin erhalten.

[6] Vgl. z. B. Vollkommener Kapellmeister 1739, p. 128.

[7] Philol. Tresespiel. Hamburg 1752, p. 84.

und K. H. Graun hingewiesen; Gottsched spielt die beiden Altmeister als Trumpf gegen die Ausländer aus[1] und Hiller möchte niemand „mit Händeln Hand in Hand einher gehen sehen, als unsern vortrefflichen Hasse".[2] Forkel meint in einer Kritik[3] über eine Weihnachtskantate von (Ph. Chr.) Kayser, „es *graunt* sich nicht so leicht, als unser Herr Kollege vielleicht gemeint hat", und in der lesenswerten Satire „Musikalische Charlatanerien" (Von F. W. V., Berlin und Leipzig 1792, p. 23) heißt es in dem Artikel *Tod Jesu:* „Unter diesem Titel ist eine Musik bekannt, die, trotz aller anderen Meisterstücke, das Meisterhafteste und Allervortrefflichste bleiben wird, was je in der Musikalischen Welt geschrieben worden." Als Kuriosum sei erwähnt, daß der englische Organist und Musikschriftsteller Edward Hodges seiner Tochter den Namen Faustina Hasse-Hodges gab.

Hasses Opern sind nach dem Tode ihres Schöpfers von der Bühne verschwunden, und hätte Friedrich der Große für Grauns Oper keine besondere Vorliebe gehabt, so wäre auch nach Grauns Tod (1759) die Theatermusik dieses Komponisten vergessen worden. Dagegen haben sich die kirchlichen Kompositionen dieser Meister lange Zeit in hohem Ansehen erhalten; der „Tod Jesu" Grauns wird noch heute hie und da aufgeführt; die vorläufig letzte veranstaltete am 22. Nov. 1905 der Magdeburger Oratorienverein; dagegen hat sich die Pflege der Hassischen Kirchenmusik auf Dresden beschränkt. Daselbst wird noch jetzt zum Oster- und Pfingstfest, zur Auferstehungsfeier und zum Geburtstage des Königs eine kirchliche Komposition Hasses aufgeführt, entweder die von Fink in der Edition Peters herausgegebene D-moll-Messe, oder eines der handschriftlich erhaltenen *Te Deum* oder *Regina Coeli.*[4] Gegen Ende des 18. Jahrhunderts hat die Dresdener Pflege der Kirchenmusik Hasses das Übermaß gestreift, und es hat nicht an einer scharfen Kritik gefehlt.[5] Leider ist der Schlag jener kleinen sächsischen Kantoren, welche ihren Stolz darein setzten, mit bescheidenen Mitteln eine Hassische Messe aufzuführen, ausgestorben; auch in Berlin ist in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts gelegentlich eine Kirchenkomposition Hasses aufgeführt worden.[6] Abgesehen von der Gedenkfeier im Jahre 1883 ist in Dresden im historischen Konzert am 7. Nov. 1851 nur ein winziges Stück aus dem Schatz der Hassischen Bühnenmusik — der Chor *I tuoi strali, terror de mortali* aus *Olimpiade* (atto terzo) — aufgeführt worden. In jüngster

---

[1] Versuch einer kritischen Dichtkunst. Leipzig 1742, p. 471.
[2] Fragmente aus Händels Messias. Leipzig (1787), p. 21.
[3] Musikal. Almanach auf 1783, p. 13.
[4] Nach gütiger Mitteilung des Kgl. Musikdirektors Herrn Franz Kretschmer.
[5] Die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche zu Dresden. Von C. N. (Carl Niese?). Wien 1865, p. 27 ff.; vgl. dazu Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. 3. Band, Leipzig 1830, p. 35 ff.
[6] Schäffer und Hartmann, Die königlichen Theater in Berlin. Berlin 1886; p. 61, 82.

Zeit ist an der Hand von Göhlers des öfteren erwähnten Ausgabe einiger Orchestersätze[1] Hasses hie und da ein Stück aufgeführt worden. Die dankenswerten Ausgaben zumeist kirchlicher Kompositionen Hasses, welche Otto Schmid veranstaltet hat,[2] beschränken sich leider durch das Klavierarrangement auf den häuslichen Gebrauch; es steht zu hoffen, daß einige Arien Hasses in Partitur und Stimmen herausgegeben werden; freilich stünden dann unsere Sänger vor einer schweren Aufgabe.

Fétis hat betont, daß in der gesamten Geschichte der Tonkunst der Fall Hasse nie wiederkehrt: kein Musiker ist so populär gewesen wie er, keiner hat sich so rasch und einstimmig die lauteste Anerkennung der Fachwelt und des musiktreibenden Publikums erworben, und keiner ist so rasch und einmütig vergessen worden. Dazu rechne man noch die Bedeutung Faustinas und den märchenhaften Ruhm, den sie geerntet hat; aber wie der Zauber ihrer Stimme mit dem fünfzigsten Lebensjahre verblühte, so ist auch die bequem verständliche Kunst ihres Gatten rasch verwelkt; mit Bedauern aber muß hervorgehoben werden, daß Hasse von der historischen Betrachtung mit Vorliebe als der Prügelknabe der neapolitanischen Oper behandelt worden ist; seine Fehler sind die einer ganzen Komponistenschule, und es ist nötig, die ihm zuteil gewordene Verurteilung auf seine Glaubensgenossen auszudehnen, oder, was das Rechte ist, den Schlüssel des Verständnisses für die Eigenart jener Kunst zu suchen. Es wirkt freilich auf uns Deutsche nicht erhebend, daß Hasse zu einer Zeit, als die deutsche Kunst Männer auf den Plan stellte, welche den Siegeslauf nationaler Musik fundamentierten, von der „Blutarmut des deutschen Nationalempfindens" ergriffen wurde; die klangvolle italienische Instrumentation seiner Vornamen hat er sein Leben lang mit einer naiven Freude konserviert. Es ist deshalb nicht allzu verwunderlich, daß die Kinder seiner Bergedorfer Heimat sich im Jahre 1883 nicht ernsthaft bemüht haben, daß das geplante Denkmal Hasses errichtet wurde. Chrysander hat sich dieser Angelegenheit mit seinem bekannten heiligen Eifer gewidmet; das von Rudolf Holbe geschaffene Modell besitzt gegenwärtig Dr. Rudolf Chrysander. Für die Bergedorfer war Hasse ein großer Unbekannter; sie haben auch an dem noch erhaltenen Geburtshaus Hasses, das in unmittelbarer Nähe der Kirche an der Bille liegt, keine Erinnerungstafel angebracht, sondern nur seit dem Jahre 1901 eine Straße zu Ehren Hasses benannt. In den letzten Jahren bemüht sich jedoch die Sammlung für Heimatkunde unter der umsichtigen Leitung des Herrn Andreas Spiering das Interesse an dem großen Bergedorfer Meister zu dauerndem Leben zu erwecken.

---

[1] Vgl. p. 107, Anmerkung 1.

[2] Musik am sächsischen Hofe, Bände II, VII und VIII; zwei Stücke aus der Ballettmusik zu *Piramo* in Band VI. (Breitkopf und Härtel).

2) DIE BRÜDER GRAUN.

Und ihr unsterblichen Brüder, edle Grauns!
Des Einen Namen ist Kühnheit, Adlerflug,
Und Feuer, reißender Strom und Heldenernst.

Doch mächtig Wunder zu thun, wenn Graunens Geist
Die Waffen alle bewegt, vermischt, vereint,
Und so den Streit von unzähligen Stimmen weckt.
Wie stürzet dann in den glanzerfüllten Saal
Die immerwachsende Flut der Symphonie!

Um seinen besseren Lohn, du jüngerer Graun
Ja deinen Bruder beneiden müßtest du,
Wär' unter Seligen, unter Engeln Neid,
Um seinen bessern Lohn, des Frommen Dank.
Ich sollte singen sein Lob? Kann ich die Zahl
Der Thränen fassen, der frommen Regungen,
Die Ströme seliger Lust, die dein Gesang
So lange Menschen noch Menschen sind, erzeugt,
So lange Funken von Gott in Christen glühn?

Kr. (Krause, Christ. Gottf.?)
[Reichardt, Schreiben über die Berlinische Musik.
Hamburg 1775, p. 24—32 (!)]

Das musikalische Deutschland des 18. Jahrhunderts kannte drei Musiker namens Graun, die Brüder August Friedrich, Johann Gottlieb und Karl Heinrich; die gebildeten Laien der Jetztzeit kennen nur noch Karl Heinrich Graun aus einigen Stücken seines „Tod Jesu". Die Musikwissenschaft hat den ältesten Graun teilweise ganz vergessen; in Johann Gottlieb Graun sieht sie lediglich einen hervorragenden Vertreter deutschen Violinspiels, und in Karl Heinrich Graun erkannte sie neben Hasse den bedeutendsten deutschen Pfleger der neapolitanischen Oper. Deshalb hat sie auch ihr Interesse zuerst Karl Heinrich Graun zugewandt. Albert Mayer-Reinach hat die Opern dieses Komponisten zum Gegenstand einer Spezialuntersuchung gemacht, und die Oper *Montezuma* ist von demselben Historiker in den Denkmälern deutscher Tonkunst (1. Folge, Bd. XV) herausgegeben worden.

Alle drei Brüder sind in Wahrenbrück (Provinz Sachsen) geboren, als Söhne des kgl. polnischen und kurfürstl. sächs. Accis-Einnehmers August Graun und seiner aus Elsterwerda gebürtigen Gattin Anna Margaretha Schneider. Nach Mitteilungen Mayer-Reinachs gibt es in Wahrenbrück nur zwei dürftige Aktenstücke, die sich auf die Familie Graun beziehen; wir erfahren aus ihnen, daß die Familie in sehr ärmlichen Verhältnissen lebte, und daß das Haupt der Familie, August Graun, 1736 schon gestorben war. Der älteste der drei Söhne, August Friedrich, wurde 1698 geboren; wo er musikalisch ausgebildet wurde, ist gänzlich unbekannt. Wir

finden ihn 1729 am Domkapitel zu Merseburg. Aus einem Aktenstück vom 19. Dezember 1729 geht hervor, daß er sowohl in der Domschule, als auch in der Kirche als Kantor fungierte, und in den Listen der Lehrer der Domschule wird er am 28. Juni 1730 als „Cantor und Collega quartus" aufgeführt.[1] Sein Vorgänger war ein gewisser Andreas Lutter. In den Jahren 1748 und 1753 hatte August Friedrich Graun größere Streitigkeiten mit dem Lehrerkollegium und dem Konsistorium,[2] welche ihn beschuldigten, unfähig zu sein, der Tertia vorzustehen; auch Mangel an vernünftiger Aufführung wurde ihm zur Last gelegt. Im Dezember 1753 sollte er auf eine Woche dimittiert werden, aber er protestierte erfolgreich mit einer Beschwerde an den König. Einem Aktenstück zufolge starb er am 5. Mai 1765 im Alter von 67 Jahren an einem Blasenleiden, das er sich auf einer Postfahrt von Querfurth bis Merseburg zugezogen hatte.[3] Die Mehrzahl der Musiklexika verzeichnet irrtümlich 1771 als Todesjahr. Von den Kompositionen des Seniors dieses musikalischen Kleeblatts ist nur ein Kyrie aufzufinden.[4]

Der zweite, Johann Gottlieb Graun, ist 1699 oder 1700 geboren; Aktenstücke aus späterer Zeit, die sein Geburtsdatum genau festlegen, fehlen. Auch seine Elementarlehrer in der Musik kennen wir nicht. Er kam als Alumnus auf die Kreuzschule nach Dresden und wurde laut Matrikel am 15. Mai 1713 in die Tertia aufgenommen. Im Gesang unterrichtete ihn der Kreuzkantor Johann Zacharias Grundig, im Violinspiel der spätere kurfürstl. sächsische Konzertmeister Johann Georg Piesendel. Wann Johann Gottlieb die Kreuzschule verließ und welcher Tätigkeit er sich zunächst zuwandte, ist unbekannt. Gerber (A. L. I, col. 537) behauptet, Johann Gottlieb Graun habe 1720 die Kreuzschule verlassen, sich unter Piesendel weiter ausgebildet, habe schließlich Italien aufgesucht und sich mit Tartini und dessen Spielart bekannt gemacht. Wir haben früher schon eine angeblich von Graun gefällte Äußerung zitiert, aus welcher allerdings deutlich hervorgeht, daß Graun Italien (und wahrscheinlich Padua) aufgesucht hat. Es wäre andrerseits nicht unwahrscheinlich, daß Graun den großen italienischen Geiger in Prag kennen gelernt hat. Tartini wurde 1723 vom Grafen Kinsky eingeladen, nach Prag zu kommen, um der Krönung Karls VI. beizuwohnen; unter den Feierlichkeiten rangierte auch die Aufführung einer Festoper, Fux' *Costanza e Fortezza*. Wir wissen nun genau,

---

[1] Witte, Geschichte des Domgymnasiums zu Merseburg. Drei Teile. Merseburg 1875—76. 1891—92.

[2] Nach den Akten des Stifts-Konsistoriums strengte er 1751 wegen einer Besoldung ex aerario der Stadtkirche eine Klage an; vgl. Witte, Geschichte des Domgymnasiums .... III, p. 25 ff.

[3] Wie Herr Prof. Sporer, Rektor des Domgymnasiums, dem Verfasser freundlichst mitteilte.

[4] Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 8183.

daß bei dieser Aufführung Karl Heinrich Graun, Quantz und der Lautenist Weiss im Orchester mitwirkten; sie waren eigens zu diesem Zwecke von Dresden nach Prag gereist; es wäre also möglich, daß sich auch Johann Gottlieb Graun an dieser Reise beteiligte, in der Aufführung der Fuxschen Oper als Geiger mitwirkte und bei dieser Gelegenheit Tartini kennen lernte und dessen Schüler wurde. Wann er nach Dresden zurückgekommen ist, entzieht sich unsrer Kenntnis; Gerber berichtet nur, Graun sei 1726 von Dresden nach Merseburg verschrieben worden. In Merseburg bekleidete Graun den Posten eines Kapelldirektors,[1] und aus einem Besoldungsreglement de anno 1727[2] ersieht man, daß er ein Gehalt von 306 Talern 6 Groschen inklusive 43 Taler 18 Groschen „wegen der Musikalien" erhielt. Nach Walthers Lexikon gab Graun in Merseburg 1726 oder 1727 sechs Sonaten für Violine und Klavier heraus; ein Exemplar dieses in schönem Kupferstich angefertigten Werkes liegt in Berlin (Kgl. Bibl.); der Titel lautet: „Sei Sonate per il Violino e Cembalo a sua altezza serenissima Donna Henrietta Carlotta, Duchessa di Sassonia, Giuliers, Cleve, Berga, Angria e Vestfalia etc. nata Prinzipessa di Nassovia Saarbruck, etc. etc: humilissamente dedicate da Giov: Amadeo Graun Direttore di Capella di S:A:S: il Duca di Sass: Merseburgo." In Merseburg kam Graun auch in Berührung mit der Familie Bach: Johann Sebastian vertraute ihm seinen Sohn Friedemann an zur musikalischen Ausbildung,[3] und in einem Briefe vom 1. Dezember 1749 erwähnt Friedemann Bach auch den Konzertmeister Graun, „den ich als meinen ehemaligen Meister auf der Violine noch jetzo veneriere".[4] Den Merseburger Posten vertauschte Graun bald (nach Gerber 1727) mit dem eines Kapelldirektors des Fürsten von Waldeck in Arolsen; er bezog daselbst (gemäß einem Aktenstück vom 1. September 1731) ein Gehalt von 400 Talern an Geld, „nebst 1 Gm. Wein, 8 Mutten Rocken, frey Quartier und frey Brennholz, welches letztere er jedoch gleich andern unsrer Bedienten selbst hauen und anfahren lassen muß". Unter diesen Verhältnissen faßte Graun auch in Arolsen keinen festen Fuß, sondern wurde 1732 Kammermusiker des preußischen Kronprinzen, des nachmaligen Friedrich II. Daß dies bereits 1732 geschehen ist, bezeugt uns Hiller,[5] der in seiner Biographie Johann Christian Hertels mitteilt, Hertel sei 1732 von Graun nach Ruppin eingeladen worden. In Ruppin unterrichtete Graun auch Franz Benda, welcher am 17. April 1733 Mitglied der

---

[1] Der Kapelldirektor ist natürlich mit dem Konzertmeister identisch; Marpurg (Beyträge I, 430) nennt Graun den Hochfürstl. Merseburgischen Concertmeister.
[2] Dresden, Staatsarchiv; locat 13274.
[3] Marpurg, Beyträge I, 430.
[4] Bitter, E. u. F. Bach ..... Berlin 1868; II, 370.
[5] Lebensbeschreibungen .... Leipzig 1784, p. 157.

kronprinzlichen Kammermusik geworden war; sonst beschränkte sich seine Tätigkeit wohl auf Komposition.[1] Grauns fernerer Lebenslauf bietet wenig Bemerkenswertes. Als Friedrich II. im Jahre 1741 mit Errichtung einer Oper ein gesamtes Orchester benötigte, erhielt Graun den Posten des Konzertmeisters, den er bis zu seinem Tode bekleidet hat; ein Bericht der Zeit sagt uns, daß er und sein Bruder die einzigen Mitglieder des Orchester waren, die während der Aufführung außer der weißen Allongeperücke einen roten Mantel tragen durften. Als Konzertmeister bezog er ein Gehalt von 800 Talern, 400 Talern an Zulage und 360 Talern „vor den Russen (?), welche S. Kgl. Majestät formieren lassen".[2] Er blieb unverheiratet und starb am 27. Oktober 1771 im hohen Alter von 72 Jahren. In dem Berliner „großen Konzert im Corsikaischen Hause wurde sein Verlust durch eine dazu angefertigte Kantate, zum Ruhme der Anstifter, empfindlich beklagt".[3] Zu seinen Schülern zählen Franz Benda, der Flötist und Theoretiker Friedrich Wilhelm Riedt, der Violinist Jaques le Fevre, welcher in der Kapelle des Prinzen Heinrich tätig war, der Geiger Balth. Chr. Fried. Bertram, der aus Moskau gebürtige Geiger Iwan Böhm [Iwan] und ein preußischer Offizier namens von Aderkas; namentlich die beiden letzteren sollen den Verlust ihres Lehrers tief beklagt haben. Die Schwester Friedrich des Großen, Anna Amalia, welche Ramlers Text zu Karl Heinrich Grauns *Tod Jesu* bereits vor Graun teilweise komponierte,[4] ließ einen großen Teil der Werke Johann Gottlieb Grauns in sauberen Kopien sammeln und vermachte die Sammlung der Bibliothek des Joachimstalschen Gymnasiums in Charlottenburg.[5] Graun war ein sehr fruchtbarer Komponist, namentlich auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Neben den ca. 100 Symphonien und Ouvertüren, welche unser Katalog aufzählt, lassen sich eine große Reihe von Violinkonzerten (Dresden, Kgl. Bibliothek), Instrumentaltrios (Charlottenburg, Joachimstal. Gym.), 3 Quartette und 2 Quintette[6] für Streichinstrumente, nachweisen, daneben ein Oratorium *La passione di*

[1] Auf einigen in der Kgl. Bibl. Berlin in Stimmen erhaltenen Trios (Mss. 222 [21, 22, 24, 27, 28, 30]) findet sich in einer kleinen zierlichen Schrift die Notiz: „da me Jo Graun (J H Graun)" mit stark verschlucktem n.

[2] Berlin, Staatsarchiv.

[3] Borchmann, Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten. Berlin 1778—88. I, 308.; daselbst ist auch eine Dichtung auf Graun abgedruckt.

[4] Anna Amalias Lehrer Kirnberger nahm den ersten Chor und den ersten Choral dieser Komposition in seine „Kunst des reinen Satzes" (I, p. 226; II, 3, p. 75) auf.

[5] Merkwürdigerweise tragen sieben Bände dieser Sammlung den falschen Namen Johann Georg Graun.

[6] Königl. Hausbibliothek Berlin; die Quintette sub. Mss. 1896 und 1897; die Quartette sub. Ms. 1900 [identisch mit Ms. 1901 und 1902]; sämtliche Exemplare in Part.; das dritte Quartett (Sonata ex D♯ a Quatuor) in Berlin, Kgl. Bibl. in Stimmen (Sign. 222/31); dasselbe Opus im Privatbesitz des Herrn von Bezold, Direktors des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg.

Gesu Cristo[1] (nach Metastasio) und drei Kirchenkantaten (Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 8290); kleinere Vokalsachen verzeichnen die Lexica von Eitner und Ledebur. Drei ausgezeichnete Instrumentaltrios hat Riemann in seinem *Collegium musicum* mit ausgesetztem Continuo herausgegeben.[2]

Karl Heinrich Graun[3] bezog die Dresdner Kreuzschule am 28. April 1714, im Alter von 13 Jahren; am 7. Mai 1701 war er zu Wahrenbrück geboren worden. Er trat in die Quarta ein, und die Matrikel bringt als ganz vereinzelte Auszeichnung den Zusatz *industrius in literis et musicis*.[4] Wegen seiner guten Diskantstimme wurde Graun in Gesellschaft des späteren Nordhausener Organisten Christoph Gottlieb Schröter[5] zum „Extraordinär-Diskantist" im Dienste des Rates der Stadt Dresden ernannt; als solcher genoß er manche schätzenswerte Vergünstigung.[6] Diese Ausnahmestellung dürfte Graun dem damaligen Kantor an der Kreuzschule, Johann Zacharias Grundig, zu verdanken haben, der auch „Grauns erster Lehrer im Gesang" war, wie Gerber sagt. Klavierspiel studierte Graun bei dem Cembalisten der königlichen Kapelle, Christian Pezold, der auch Organist an der lutherischen Kirche war, Kompositionsunterricht dagegen erteilte ihm der Kapellmeister der Dresdener Oper, Johann Christoph Schmidt. Das musikalische Leben Dresdens um diese Zeit war hochentwickelt; im Opernhause gab es von 1717—19 Opern von Antonio Lotti unter Leitung des Komponisten, Kantaten und Serenaten von Heinichen und kleinere Werke von dem erwähnten Schmidt und dem Hofkompositeur Giovanni Alberto Ristori; daneben wirkten in Dresden ausgezeichnete Instrumentalisten wie der Flötist Quantz, der Geiger Piesendel und der

---

[1] Charlottenburg, Joach. Bibl.; ibid. *Missa* in Es (Part.) [diese auch in Dresden].

[2] Breitkopf & Härtel, Nr. 24—26.

[3] Von älteren biographischen Quellen sind zu nennen die biographischen Skizzen von Agricola (in Kirnbergers Ausgabe Graunscher „Duetti, Terzetti, Quintetti ...." Berlin, Decker 1773], welche auch Forkel in seiner „Musikalisch-kritischen Bibliothek" (Gotha 1779, III, 286 ff.)abdruckt und die Skizze von Hiller in den „Lebensbeschreibungen .... Leipzig 1784", welche Gerber übernommen hat; ferner Christian Carl Rolle in seinen „Neuen Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Ausbreitung der Musik", Berlin 1784, p. 96 ff.

[4] Wie Herr Prof. Stürenburg, Rektor der Kreuzschule, dem Verfasser freundlichst mitteilte.

[5] Vgl. Hiller, Lebensbeschreibungen .... Leipzig 1784, p. 241 ff.; nach den Akten des Dresdener Ratsarchives besaß Schröter die Stelle schon seit 1713; am 11. Mai 1715 wurde er durch Johann Georg Schütze ersetzt.

[6] Er erhielt wöchentlich 10 Groschen Beihilfe, worüber die Quittungen im Dresdener Ratsarchiv erhalten sind. Der Organist Emanuel Benisch erhielt „pro informatione" der beiden Diskantisten halbjährlich fünf Gulden. Im Jahre 1716 lautet die Rechnung über „die beiden Extraordinär-Diskantisten, so bei dem Organist Herr Benischen sich befinden." Am 9. Oktober 1717 kommt Graun auf das Alumneum und quittiert seitdem mit über die wöchentlichen Kostgelder. Ende Mai 1718 findet sich seine Unterschrift zum letzten Male (Dresden, Ratsarchiv).

Lautenist Weiss. Da die Alumnen der Kreuzschule die Chöre der Oper zu verstärken hatten, war die Anregung für Graun unmittelbar und stark; wir erfahren durch Hiller, daß sich Graun dem Studium der Partituren Keisers hingab und dürfen daraus wohl schließen, daß ihm der Kompositionsunterricht durch Schmidt nicht genug Anregung bot. Wir wissen aus der Biographie des schon erwähnten Schröter, daß auf der Kreuzschule die Lehrbücher von Heinichen und Johann Philipp Treiber (Der akkurate Organist im Generalbasse, Arnstadt 1704) gebraucht wurden, und daß sich der Kapellmeister Schmidt „alle Monate ein paar Fugen zur Durchsicht vorlegen" ließ, ferner übernahm Schröter als Privatkopist Antonio Lottis die Ausarbeitung der Mittelstimmen in den Opernpartituren; es ist sehr wahrscheinlich, daß auch Graun in dieser Art beschäftigt wurde und somit mehr auf dem Wege der Intuition seine kompositorische Technik ausbildete. Familiären Verkehr unterhielten Graun und sein Bruder mit dem väterlich um sie bemühten Generalsuperintendenten Valentin Ernst Löscher[1] und dem Oberlandbaumeister Karger. Die Brüder wohnten nach dem Verlassen der Kreuzschule beim Kreuzkirch-Organisten Emanuel Benisch;[2] die Dachkammer, welche sie auf der Kreuzschule bewohnt hatten, fand Hiller mit ihrem Namen gezeichnet. Im Juli 1723 unternahm Graun mit dem Dresdener Kirchenkompositeur Johann Dismas Zelenka, Quantz und Weiss, und wahrscheinlich auch mit seinem Bruder Johann Gottlieb (s. o.) eine Reise nach Prag, wo zur Feier der Krönung Karl VI.[3] unter Caldaras Leitung Fux' Oper *Costanza e Fortezza* aufgeführt wurde, im Freien bei einer Beteiligung von 200 Sängern und 200 Instrumentisten.[4] Da der Zutritt zur Aufführung wahrscheinlich sehr erschwert war, beteiligten sich die von Dresden zugereisten Künstler an der orchestralen Arbeit: Quantz blies Oboe, Weiss spielte die Theorbe und Graun Violoncell. Wann die Künstler nach Dresden zurückkehrten, ist uns nicht überliefert.

Über Grauns Kompositionen aus der Dresdner Zeit berichtet uns Hiller, daß Graun 1719 für den Chor des Alumneums verschiedene Motetten komponiert habe, und daß er — er verließ die Kreuzschule im Jahre 1720 — für den Kreuzkantor Theodor Christlieb Reinhold, den Lehrer Hillers, soviel Kirchenstücke komponierte, daß sie zusammen mehr als zwei Kirchenjahrgänge ausmachten; wir haben an dieser Mitteilung Hillers um so weniger zu zweifeln, als Reinhold Hillers Lehrer war und Hiller somit aus

---

[1] Hiller, Lebensbeschreibungen, Leipzig 1784, p. 82, 294.

[2] Ch. G. Schröter, Lezte Beschäftigung mit musicalischen Dingen. Nordhausen 1782, p. 30.

[3] Die Krönung fand statt am 5. September, die der Kaiserin am 8.; bis zum 6. November verblieb der Hof in Prag; vgl. P. A. La Lande, Histoire de l'empereur Charles VI. A la Haye 1743. IV, 82 ff.

[4] Marpurg, Beyträge I. 216; Burney, Tagebuch III, 130 f.

der besten Quelle schöpfte. Von diesen Kompositionen haben wir nur eine Passionskantate Laßt uns aufsehen zu Jesum, in der Berliner Kgl. Bibl. in Part. auffinden können (Ms. 8157; dasselbe Werk sub Ms. 193 in der Bibliothek des Joachimstalschen Gymnasiums [Charlottenburg]); das Exemplar dieses Werkes auf der Kgl. Bibl. Berlin trägt (wenn auch von späterer Hand) den Vermerk „Eine seiner ersten Arbeiten, noch auf der Kreutzschule in Dresden verfertigt". Hiller druckt in seiner Sammlung „Vierstimmige Motetten und Arien in Partitur. Leipzig 1776—80" diese Motette „Laßt uns aufsehen auf Jesum" ab (3. Teil, 1779, S. 1ff.); auch teilt er noch drei weitere Motetten Grauns mit, von welchen wir annehmen dürfen, daß sie Graun auf der Kreuzschule komponiert hat. Es sind „Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses" (1776, 1. Teil, S. 1ff.), „Lasset uns freuen und fröhlich seyn" (4. Teil 1780, S. 23ff.) und „Selig, selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind". Im Vorbericht seiner Sammlung bemerkt Hiller, die Motette Grauns würde „aus seiner eignen Handschrift abgedruckt". Da aber die Sammlung mehrere Motetten Grauns aufweist, wird man annehmen müssen, daß die im ersten Teil enthaltene Motette — da diesem Teil der Vorbericht unmittelbar vorangeht — dem Herausgeber im Autograph zugänglich war. Zu erwähnen bleibt noch die kritische Bemerkung Hillers über den schon erwähnten Kantor Reinhold, der Hillers Lehrer war und welcher auch in dieser Hillerschen Motettensammlung vertreten ist. Hiller sagt ausdrücklich, Reinhold verdiene „mehr wegen der Menge der in dieses Fach gehörigen Aufsätze, als wegen der vorzüglichen Güte derselben bemerkt zu werden. Nachlässige Behandlung des Textes, nicht genügsame Sorgfalt für die Reinigkeit des Satzes, sind Vorwürfe, die man ihm mit Recht machen kann".

Eine einflußreiche Persönlichkeit der Dresdener Kunstwelt, der Hofpoet Johann Ulrich König, empfahl Graun, den „lebensvollen, bescheidenen Jüngling",[1] — wie er es schon früher mit Hasse getan hatte — als Tenoristen dem Direktor der Braunschweigischen Oper, einem Grafen von Dehn. Die Biographen berichten, man habe von Braunschweig Graun „die Anerbietung des Dienstes und zugleich die Rolle, die er in der dort bevorstehenden Lichtmeßoper vorstehen sollte, übersendet. Die Oper hieß *Henricus Auceps*"; Graun sei 1725 um Weihnachten nach Braunschweig abgereist. Diese Nachricht kollidiert mit einer Mitteilung Chrysanders (Jahrb. I, 276), der zufolge „*Mons. Graue*" erstmalig im Personenverzeichnis der in der Wintermesse 1725 aufgeführten Oper *Ottone Rè di Germania* (Musik von Händel und Lotti) erwähnt ist; die Wintermesse begann im Februar, und so wäre Graun bereits im Februar 1725 in Braunschweig tätig gewesen, also nicht erst um

[1] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. IV (1832), p. 202.

Weihnachten 1725 von Dresden nach Braunschweig abgereist. Wir haben der Mitteilung Chrysanders den Vorzug zu geben, da sie sich auf ein gedrucktes Personenverzeichnis stützt und demnach als sicher anzunehmen, daß Graun im Februar 1725 erstmalig in Braunschweig tätig war.[1] Daß Graun unmittelbar auf Hasse gefolgt sei — Hasse ging 1722 nach Neapel — ist ganz unhaltbar; fanden wir doch Graun 1723 in Prag. Agricola (a. a. O.) berichtet, Graun habe in den beiden Lichtmeßopern des folgenden Jahres [1726] rezitiert. „Die Arien in der ersten, *Henricus Auceps*... komponierte er ganz von neuem und sang diese seine Arbeit: und diese Arbeit gefiel dem Herzoge und dem Hofe sehr. Er wurde also als Tenorist an die Stelle des Herrn Hasse angenommen und erhielt auch dessen gehabte Besoldung". Die von Agricola erwähnten beiden Lichtmeßopern waren *Ludovicus Pius* und *Henricus Auceps*, beide von Schürmann komponiert; das zweite Werk war eine Bearbeitung des schon 1721 aufgeführten. Daß Graun seiner Individualität angemessene Änderungen seiner Partien vornahm, ist verschiedentlich untersucht und als richtig befunden worden.[2] Agricola erzählt ferner, Grauns erste Oper sei „die den Worten nach ganz deutsche Oper *Polydor*" gewesen, „welche ausnehmend wohl gefiel" und in der Sommermesse 1726 zur Aufführung gekommen sei. Chrysander dagegen setzt *Polydorus* ins Jahr 1731, weil aus diesem Jahr das erste gedruckte Textbuch vorliege (was irrig ist) und nennt als Grauns erste Oper das in der Wintermesse 1727 aufgeführte Werk *Sancio und Sinilde;* auch Mayer-Reinach eröffnet die Reihe der Graunschen Opern mit dem zuletzt genannten Werk und setzt die Aufführung von *Polydorus* ohne triftigen Grund 1728—29 an. Wir glauben jedoch an *Polydorus* als der ersten Oper Grauns vom Jahre 1726 festhalten zu müssen und zwar aus zwei Gründen. Das von dem Hamburger Schulrektor Joh. Samuel Müller verfaßte gleichnamige Schauspiel erschien, wie Gottsched mitteilt,[3] 1725: „Polydorus in einem Schauspiele vorgestellet in 8. Es hat 5 Aufzüge in Prosa, nebst einem Zwischenspiele von 3 Auftritten"; ferner trägt das einzig erhaltene Exemplar der Partitur [Berlin, Kgl. Bibl.] auf dem Umschlag die Aufschrift: „Polydorus von K. H. Graun. Herzogl. Braunschweig. Vicecapellmeister 1726"; dagegen freilich finden wir auf der Innenseite die (von Pölchau herrührende?)[4] Bemerkung: „Graun componierte diese Oper zu Wolfenbüttel 1728 als damalig. Herzogl. Braunschweigischer Vicecapellmeister". Die Frage läßt sich mit Genauigkeit nicht lösen, da das Wolfenbütteler Archivmaterial nicht ausreicht; ist unsre Annahme,

[1] Auch Rolle (a. a. O.) sagt noch irrtümlich, Graun sei „kurz vor 1726" nach Braunschweig gekommen.

[2] Vgl. M. f. M. XIV, 48 ff.; XXIV, 137 ff.; XXVI, 85, 106, 142.

[3] Nöthiger Vorrath zur Gesch. der deutsch. dramat. Dichtkunst. Leipzig 1757, p. 303.

[4] Vgl. das *Polydorus*-Exemplar in Wien (Musikfreunde).

Polydorus sei Grauns erste Oper, falsch, dann kommt nur *Sancio und Sinilde* vom Februar 1727 in Frage. Auch das Datum der Ernennung Grauns zum Vizekapellmeister läßt sich nicht mit Bestimmtheit eruieren; Agricola behauptet, Graun habe nach der Aufführung von *Polydorus* (nach Agricola im Sommer 1726) um die Vizekapellmeisterstelle angehalten und diese nebst einer Vermehrung seiner Besoldung erhalten: „Er zeigte zugleich, wie würdig er derselben war, von neuem, in einem deutschen Weihnachtsoratorium, das er damals verfertigte." Graun bezog in Braunschweig, wie Chrysander mitteilt, ein Gehalt von 500 Talern:

Mons. Graun 350 Thlr. und jede Messe
aus der Chatoul 25 Thlr. 400
Noch demselben als Vice-Capellmeister
Zulage 100

Graun komponierte in Braunschweig 6 Opern,[1] von denen 5 noch erhalten sind, daneben drei Passionsoratorien[2] und beim Tode des Herzogs August Wilhelm, am 23. März 1731, eine Trauermusik.[3] Der Herzog Ludwig Rudolph, welcher nun die Regierung antrat, war Graun sehr gewogen, starb aber bald (am 1. März 1735)[4] und sein Nachfolger, der Herzog Ferdinand Albrecht, wollte aus finanziellen Gründen Oper und Kapelle auflösen. Graun brauchte einen neuen Brotherrn und fand diesen im preußischen Kronprinzen Friedrich. Dieser letztere hatte anläßlich seiner Vermählung mit der Tochter des braunschweigischen Herzogs Ferdinand Albrecht, Elisabeth Christine, Graun als den Komponisten der Festoper *Lo specchio della fedelta* (= *Timareta*) kennen gelernt, welche am Sonnabend, den 13. Juni 1733 auf dem Lustschloß Salzdahlum aufgeführt wurde;[5] Händels *Parthenope* folgte am nächsten Abend.[6]

---

[1] Burney sagt im Tagebuch (III, 169) über diese Werke: „.... es wäre nicht hübsch, sein Genie nach diesen jugendlichen Arbeiten zu beurteilen."

[2] Berlin, Kgl. Bibl. Mss. 8155, 8156, 8158; Winterfeld, (Der evangelische Kirchengesang II, 233 ff.), bespricht nur zwei Passionen, die Graun in Braunschweig komponiert habe; er übersieht auch, daß die erste der von ihm besprochenen Passionen mit dem Einleitungschoral „Kommt her und schaut" bereits in Dresden komponiert wurde.

[3] Zur Trauerfeier wurden Graun 20 Taler zu Trauerkleidern verabreicht (Chrysander).

[4] Graun komponierte die Trauermusik (Kollektaneen des Kreisgerichtsregistrators Sack im Stadtarchiv Braunschweig).

[5] Karl Brandes, Das ehemalige fürstliche Lustschloß Salzdahlum und seine Überreste. Wolfenbüttel 1880, p. 22.

[6] Historisches Portefeuille, Zweyten Jahrgangs erster Band 1783, p. 758; ferner J. D. E. Preuß, Friedrich d. G. Jugend u. Thronbesteigung; Berlin 1840, p. 173; dazu Westermanns Monatshefte, Oktober 1871, p. 103 ff. Im Februar dieses Jahres wandte sich Friedrich an den Feldmarschall Schulenburg mit der Bitte, ihm „un châtré qui n'ait que 14 ou 15 ans" zu verschaffen, „un, qui ait appris l'art de solvetcher, et qui sache déjà chanter quelque chose ayant bonne voix et de l'inclination pour la musique". Der Graf Schulenburg wollte ihm eine 30jährige Dame verschaffen, „qui chante à merveille et qui a appris à jouer du clavecin pour pouvoir accompagner les

Graun war jetzt frei und so bat sich Friedrich, der preußische Kronprinz, vom Herzog Ferdinand Albrecht den Musikus Graun in seine Dienste aus, „ohne H. Grauns eigenes Vorwissen“.[1] Agricola bemerkt: „Der Herzog fand es nicht für gut, des Kronprinzens, seines Schwiegersohns Verlangen abzuschlagen; kündigte dem Herrn Graun also in eigner Person seine Entlassung an. H. Graun begab sich demnach im Jahre 1735 in die Dienste des genannten damaligen Prinzen von Preußen nach Rheinsberg“. Eine andere Quelle besagt, die an seinen Schwiegervater gerichtete Bitte des preußischen Kronprinzen, Graun aus braunschweigischen Diensten zu entlassen, sei einem „Fußtritt“ gleichgekommen. Graun ist um seine Zustimmung überhaupt nicht befragt worden.

Schon im Frühjahr 1734 war Graun Gast des preußischen Kronprinzen in Berlin gewesen; als aber Friedrich Wilhelm I. und sein Sohn zur Reichsarmee an den Oberrhein gingen[2] — wegen des polnischen Thronfolgekrieges — reiste Graun mit Franz Benda nach Bayreuth, kehrte aber bald nach Braunschweig zurück, wo er „eine neue Oper komponieren mußte“.[3] Das neue Werk war der im Februar 1735 gegebene *Pharao Tubaetes.* Zu erwähnen bleibt noch, daß nach Bendas Autobiographie Graun bereits 1734 in die Dienste des preußischen Kronprinzen getreten sei; richtig ist aber nur, daß Graun erst nach dem am 1. März 1735 erfolgten Tode des Herzogs Ludwig Rudolf definitiv die Braunschweiger Stellung quittierte;[4] am 9. Mai dieses Jahres war auch Schürmann pensioniert worden.[5]

In Ruppin und später[6] in Rheinsberg erstreckte sich Karl Heinrich Grauns Tätigkeit auf die Leitung der Kammermusik, auf die Komposition und den Vortrag von Kammerkantaten, deren Texte von Paolo Rolli oder dem Kronprinzen selbst stammten und auf theoretische Unterweisung des Kronprinzen und Franz Bendas. Welche von den erhaltenen Kammer-

---

airs d'elle même, avec cela de bonnes mœurs ....“ Friedrich aber in seiner Antwort vom 27. März bestand auf dem „garçon châtré“. Da er ihn nicht erhielt, ließ er — aus diesem Grunde vermuten wir es — Graun kommen (Leben und Denkwürdigkeiten Johann Mathias Reichsgrafen von der Schulenburg. Leipzig 1834; II, 311).

[1] Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. 4. Bd. (1832), p. 204, Anmkg.

[2] Am Mittwoch, den 30. Juni; vgl. Fr. Förster, Friedrichs des Großen Jugendjahre. Berlin 1823, p. 146.

[3] Hiller, Nachrichten 1766, 25. Stück.

[4] Benda spricht von seiner 27jährigen Freundschaft mit Graun; demnach müßte Graun, der 1759 starb, bereits 1732 als Gast Friedrichs in Ruppin gewesen sein. Dagegen spricht wieder Bendas Angabe, daß er (Benda) am 17. April 1733 nach Ruppin gekommen sei. Benda dürfte Graun schon 1723 in Prag kennen gelernt haben, denn er sang mit als Altist in der schon oben erwähnten Fuxschen Oper (Hiller, Nachrichten 1766, 23. Stück).

[5] Fritz Hartmann, 6 Bücher Braunschweig. Theatergesch. Wolfenb. 1905, p. 152.

[6] Friedrich bezog Rheinsberg am 15. August 1736; vgl. E. Bratuschek, Die Erziehung Friedrichs des Großen. Berlin 1885, p. 103.

kantaten in die Rheinsberger Zeit gehören, läßt sich heute nicht mehr feststellen;[1] sicher ist soviel, daß Graun die Mehrzahl derselben selbst vortrug und damit in der Gunst des Kronprinzen stieg. Grauns Leistungen als Sänger[2] waren nach Agricolas Urteil (Duetti, Terzetti ...... di Graun ... Berlin 1773) namentlich im Vortrage des Adagio bedeutend, — als „theatralischer Acteur" war er unbedeutend — und so erscheint es verständlich, daß Friedrich der Große beim Tode Grauns in erster Linie den Verlust des „Adagio-Sängers" beklagte[3] und nicht den des Komponisten. Die Sinfonie, welche Friedrich II. in Rheinsberg unter Grauns Auspizien komponierte,[4] ist verloren gegangen; auch von den Kompositionen, die er im November 1737 Voltaire zum Geschenk anbot,[5] läßt sich nichts Genaues sagen.

Das Jahr 1740 brachte mit der Thronbesteigung durch Friedrich einen Umschwung der Gesamtverhältnisse; die Rheinsberger Musiker, welche bisher in den Hofkassenrechnungen als Domestiquen fungierten, um vom Könige nicht entdeckt zu werden, wurden nun vollkommen legitimiert. Schon beim Leichenbegängnis seines Vaters, am Mittwoch, den 22. Juni 1740, gab der junge König eine Probe von dem neuen Geiste, der in Zukunft das musikalische Berlin auszeichnen sollte. Graun mußte auf einen von dem Berliner Prediger Baumgarten verfaßten lateinischen Text eine Trauerkantate komponieren, die bei der Leichenfeier zur Aufführung kam;[6] da Berlin allein die vokale Ausführung nicht bestreiten konnte, wurden von Dresden drei ausgezeichnete Kräfte berufen:[7] Domenico Annibali, Angelo Amorevoli und (Angelo Maria?) Monticelli;[8] Graun sang mit. Schon

[1] Berlin, Kgl. Bibl., Nr. 8240: XIV italienische Cantaten von dem Capellmeister C. H. Graun [im Kl.-A.].

[2] Graun betätigte sich auch theoretisch; zur Verbesserung der Tonbenennung schlug er Marpurg gegenüber die Silben da, me, ni, po, tu, la, be vor. Diese ganz überflüssige und unzeitgemäße Neuerung erhielt nach den ersten Silben die Bezeichnung *Damenisation* (vgl. Marpurg, Anleitung zur Singkunst. Berlin 1763).; die Kgl. Bibl. Berlin besitzt sub Ms. 8260 eine Sammlung von „*Solfeggi del Sign. Graun*".

[3] Neue Sammlung von Anekdoten und Karakterzüge (!) aus dem Leben Friedrichs des Zweyten .... Zweites Stück, Küstrin 1789, p. 30.

[4] Nikolai, Anekdoten von König Friedrich II. .... Berlin und Stettin 1789. III. Heft, p. 252.

[5] H. Hersch, Friedrich der Große als Kronprinz im Briefwechsel mit Voltaire. Halle 1902, Hendel, p. 128.

[6] Diese „Cantata in obitum Friderici Guilielmi Regis Borussorum beati defuncti, productum ad ejus sepulcrum et compositum a Carolo Henrico Graun. Berol. 1741." erschien in Druck bei Breitkopf (siehe dessen Katalog 1763, p. 69); Exemplare sind erhalten in Berlin (Kgl. Bibl. und Joachimstal. Gymnasium).

[7] Lettres familières et autres de Monsieur le baron de Bielfeld. A la Haye 1763. I, p. 179; die Dresdener Sänger wurden von Friedrich reich beschenkt und mußten jeden Abend an den Konzerten teilnehmen. Grauns Trauerkantate wird hingestellt (p. 142) als „une pièce admirable tant pour la poésie que pour la musique, & qu'il y règne un pathétique qui touche, qui frappe et qui enlève.

[8] Über Amorevoli und Monticelli vgl. Burney, History IV, 446 ff.

vier Wochen später sandte der fortschrittliche König seinen Kapellmeister Graun nach Italien, um gesangliche Kräfte für die in Berlin zu errichtende Oper zu verpflichten. Mattheson (Ehrenpforte 428) berichtet, Friedrich II. habe Graun befohlen, „mit einer jeden Person bis auf zweitausend Taler jährliche Einkünfte" abzuschließen; „er nimmt wirklich 6000 Taler an Wechselbriefen mit sich."[1] Am 18. Juli reiste Graun ab und berührte auf seiner Reise Venedig, Bologna, Florenz, Rom und Neapel; in Venedig hat er sich längere Zeit aufgehalten,[2] das Glück gehabt, für seine gesanglichen Leistungen den Beifall einer Autorität wie Antonio Bernacchi zu erhalten und hat vermutlich dort auch ein Klavierstück *La battaglia del Re di Prussia*[3] komponiert, welches Mayer-Reinach mitteilt.[4] Als Graun am 4. März 1741 nach Berlin zurückkehrte,[5] brachte er 5 Sänger und 3 Sängerinnen mit; es waren Giuseppe Santarelli aus Rom, Giovanni Triulzi aus Mailand, Mattia Mariotti aus Neapel, Gaetano Pinetti aus Brescia und Ferdinando Mazzanti aus Brescia; ferner die Sängerinnen Giovanna Gasparini aus Bologna, Maria Comata (la Farinella) aus Venedig und Anna Lorio Campolungo aus Venedig; mit der Leistungsfähigkeit einiger dieser Italiener scheint es nicht weit her gewesen zu sein.[6] Zunächst bot sich keine Gelegenheit, die

---

[1] Berlin, Staatsarchiv, Minüten des Kabinetts vom 7. Juli 1740: Passeport pour le Maitre de la Musique Graue (!), qui va faire un voyage en Italie. A Charlottenbourg ce 7. Juillet 1740. — Commission Royale pour le Graun d'engager des musiciens. A Charlottenburg ce 7. Juillet 1740; „S. K. M. in Preußen wollen in Gnaden, daß die Kaufleute Splittgerber und Daun dero Capellmeister Graun zu seiner Italienischen Reyse die Gelder und Credit-Briefe bis höchstens 5000 Rthlr. in Venedig oder Florentz oder Rom, wo er ihrer bedarf fournieren sollen. Charlottenburg, den 7. Juli 1740."

[2] Marpurg, Legende einiger Musikheiligen, Cöln 1786, p. 225, 258.

[3] Graun hat vier solche Schlachtmusiken für Cembalo solo geschrieben: 1) die obenerwähnte; 2) Allegro oder die Schlacht bei Hochkirchen (Nürnberg, German. Nationalmuseum); 3) Sinfonia oder die russische Bataile (ibid.); 4) Die Schlacht bei Rossbach; englischer Druck mit dem Titel: The Battle of Rossbach a favourite Sonata for the Pianoforte. London, Harrison and Co. [Ex. in Brüssel, Cons.]; Grauns Name ist in Gzaun verdruckt; Eitner rangiert das Werk nur unter Gzaun (Quellenlexikon IV, 437).

[4] Sammelbände der IMG. III, 478 ff.

[5] Mattheson, Philol. Tresespiel. Hamburg 1752, p. 81.

[6] In den *Beyträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, 25. Stück, Leipzig 1741, p. 16, hatte Mattheson behauptet, wenn Berlin schöne Sänger hätte, dann brauche man sie nicht mit großen Kosten aus Welschland zu holen. Darauf antwortet (ibid.) ein Anonymus: „Der Herr Verfasser hat vor der Zeit triumphiert. Der Herr Capellmeister Graun ist sehr leer aus Welschland zurück gekommen; und hat außer ein paar jungen Kindern, die nur gute Stimmen haben und noch erst was lernen müssen, fast niemanden mitgebracht. Er hat an seine guten Freunde geschrieben, daß er in den besten Capellen zu Venedig, Florenz und Rom sein Elend gehöret, indem er befunden, daß die besten, die man da hätte, kaum mit den schlechtesten in der Berlinischen Capelle zu vergleichen gewesen. Wann wird man doch einmal

Sänger zu beschäftigen; es fehlte vorläufig an einer Bühne; deshalb wurde der Baron von Knobelsdorff, der am 30. Mai 1741 zum Intendanten der Königl. Gebäude und zum Direktor der Musik ernannt worden war, beauftragt, den Bau eines Theaters schnell in Angriff zu nehmen; am 17. Juli wurde der Platz abgesteckt, und am 5. Sept. desselben Jahres der Grundstein gelegt. Die Geduld des Königs war jedoch erschöpft, und so befahl er die Erbauung eines kleinen Theaters im Schlosse; vorläufig aber fand am 11. November 1741 im Schlosse ein großes Konzert statt, in welchem sich die Sänger zum ersten Male dem König vorstellten; nur A n n a L o r i o erhielt keinen Beifall. Am 13. Dezember 1741 endlich gab man auf dem kleinen Schloßtheater die erste Oper Grauns in Berlin, *Rodelinda*; am 19. Dezember und am 8. Januar 1742 wurde sie wiederholt. Dann setzten die Aufführungen wieder aus, bis endlich am 27. November 1742 der Intendant Knobelsdorff in der Spenerschen Zeitung mitteilt, daß der Bau des Opernhauses beendet sei und daß nun die Vollendung der äußeren Dekorationen „künftiges Jahr" geschehen solle; am 1. Dezember fand auch in Gegenwart des Königs die erste Probe im neuen Hause statt und am Freitag, den 7. Dezember wurde die Berliner Oper offiziell mit Grauns *Cesare e Cleopatra* eröffnet. Die Berlinische privilegierte Zeitung (1742, Nr. 144, letzte Seite) teilt mit: „Mit den Assembleen und Bals en Masque, die hier den Winter über alle Sonnabende, g l e i c h w i e d i e O p e r n M o n t a g s u n d F r e i t a g s und die französischen Comödien Mittwochs, gehalten werden, wird heute (1. Dez.) der Anfang gemacht".

Nachdem nun der gesamte Opernapparat einmal in Bewegung gesetzt war, bestand Grauns Tätigkeit in erster Linie in der Komposition der aufzuführenden Opern; er hat Berlin auf längere Zeit nicht wieder verlassen;[1] sein Amt erforderte Fleiß und Ausdauer; er hat von 1741—56, also in einem Zeitraum von 15 Jahren, 27 Opern für Berlin komponiert, folglich für jedes Jahr 2 Opern. Er bezog ein Gehalt von 2000 Talern und erhielt außerdem „zum Unterhalt" des aus Bologna stammenden Sopranisten Paolo Bedeschi

---

die blinde Hochachtung gegen die Ausländer fahren lassen und von seinem eigenen Vaterlande billig urteilen! Man suche nur in Schulen oder sonst unter jungen Mädchen die besten Kehlen aus und lasse sie von guten Meistern anführen, gebe ihnen auch ihren freyen Unterhalt, bis sie was rechtes können, und hernach gute Besoldungen: Ich wette Deutschland wird mehr Musikanten beyder Gattungen aufzuweisen haben, als irgend ein Land in der Welt. Aber unsere Herren Capellmeister sind zu bequem, sich erst Leute zu ziehen; sie sollen gleich den Pilzen in einer Nacht wachsen und gleich fix und fertig seyn. Darum müssen unsere Fürsten so unsägliche Summen aus dem Lande schicken und das armselige Wälschland bereichern."

[1] Nach R ö d e n b e c k (Beiträge zur Bereicherung und Erläuterung der Lebensbeschreibungen Friedrich Wilhelm I., und Friedrich des Großen, Berlin 1837, I. Bd., Anhang, p. 130) unternahm Friedrich II. am 13. Mai 1746 eine einmonatliche Reise über Salzdahlum nach Pyrmont, auf welcher ihn Quantz, die Brüder Benda und Salimbeni begleiteten; von den beiden Graun wird nichts erwähnt.

[Paulino] „zur Berechnung 400 Thlr.“[1] Im Juli 1746 wurde er in die von Mizler begründete „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“ aufgenommen.

Karl Heinrich Graun hat sich zweimal „sehr vorteilhaft“ verheiratet, Rolle (a. a. O. S. 101) sagt sehr trocken: „Ein gut Gehalt und zwey vortheilhafte Heyrathen können uns schon in begüternde Umstände versetzen“. Aus der ersten Ehe ging nach Agricolas Mitteilung eine Tochter hervor, die eine gute Sängerin in Graunscher Manier war, aber nicht zur Bühne ging, sondern einen Kommerzienrat Zimmermann in Tornow heiratete. Der zweiten Ehe,[2] welche wohl im Jahre 1748 geschlossen wurde,[3] entsprossen vier Söhne, von denen der eine[4] der spätere Kammergerichtsrat Graun war, welcher mit sieben seiner Kollegen im Dezember 1779 von Friedrich dem Großen in Untersuchungshaft gebracht[5] und am 1. Januar 1780 mit einer einjährigen Gefängnisstrafe wegen bewußter Rechtsbeugung bestraft wurde.[6] Schüler Grauns waren Friedrich der Große, Franz Kürzinger, Johann Gabriel Seyffarth, .. Stolze (vgl. Gerber, A. L. II, col. 595) und Franz Benda. Das Wohl seines

[1] Vgl. die Etats-Berechnung von Trinitatis 1744—45. Geh. Staatsarchiv Berlin. Rep. 9 LL. 7c.

[2] Vgl. Beyträge zu den Anekdoten und Charakterzügen aus dem Leben Friedrichs des Zweiten. 4. Heft. Berlin und Frankfurt a. d. O. 1789, p. 104: „Capellmeister Graun, welcher bereits durch vieles Arbeiten hypochondrisch geworden war, fand geraume Zeit Bedenken, den König um Erlaubnis zu einer vorhabenden zweiten Heirath zu bitten, obwohl er gewiß auch ohne eine solche Anfrage zum heiligen Werke schreiten durfte.“ Es wird weiter erzählt, daß Friedrich II. sofort willfahrte und, da ihm Grauns Unschlüssigkeit bekannt war, dem Probst Süßmilch befahl, die Trauung ohne Aufschub zu vollziehen. Der Probst machte sich auf den Weg und fand Graun in Gesellschaft einiger Freunde und seiner Braut. Das Brautpaar, das noch nicht aufgeboten war, protestierte gegen das Vorhaben des Probstes, weil die Antwort des Königs auf Grauns Immediatgesuch noch nicht eingegangen war. Aber der Probst versicherte, „daß der König vermöge seiner Ordre für alles übrige stehen müßte“. „Die heilige Ceremonie begann an einem schönen Sonnabend, und war kaum beendet, als die noch fehlende Antwort des Königs einlief. Graun fuhr bald nachher mit seiner jungen, so schnell zur Gattin metamorphosierten Braut, als ein höchst beglückter Ehemann, nach Hause.“

[3] Brachvogel, Gesch. des königlichen Theaters in Berlin (Berlin 1877) bemerkt zur Oper Ifigenia in Aulide [1748]: „Grauns Liebe zu der reichen Doktorwitwe Glockengiesser hatte die ungemeine Lieblichkeit und Frische erzeugt, welche den Arien und Duetten innewohnte.“

[4] Ein Dilettant Graun wirkte 1786 bei der Aufführung des Händelschen Messias durch Hiller mit (Hiller, Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias. Berlin 1786, p. 22).

[5] Ritter von Zimmermann, Fragmente über Friedrich den Großen. Leipzig 1790; II, 152.

[6] Dieser Justizrat Graun war zuerst verheiratet mit Elisabeth Schwink aus Königsberg; die Ehe wurde aber geschieden und Elisabeth Graun verheiratete sich mit einem Herrn von Stägemann; sie stand in freundschaftlichen Beziehungen zu Reichardt, mit welchem sie Briefe wechselte; vier dieser Briefe publizierte Karl von Holtei (Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten, Hannover 1872; II, p. 155—165); Briefe von Gentz an Elisabeth v. St. bei Gustav Schlesier, Schriften von Friedrich von Gentz. Mannheim 1838; I, 11 ff.

königlichen Herrn scheint Graun sehr am Herzen gelegen zu haben; denn Zelter teilt uns mit,[1] die Nachricht, Friedrich II. habe am 23. Juli 1759 die Schlacht bei Züllichau verloren, habe Graun den Anstoß zu seiner Todeskrankheit gegeben; es ist nicht ausgeschlossen, daß die Trauerbotschaft wirklich dem königstreuen Graun den Todesstoß versetzte; denn es findet sich von seiner Komposition eine „Scena et (sic) aria di Bravoura auf die Bataille von Zorndorf",[2] deren Text vom Hofpoeten Tagliazucchi stammte; man darf dieses Opus als den Ausdruck des dankbaren Patrioten betrachten und braucht es nicht in die Reihe der sonst üblichen Byzantinismen zu stellen.

Am 8. August 1759 ist Karl Heinrich Graun im Alter von 58 Jahren gestorben. Die Vossische Zeitung vom 11. August meldet lakonisch: — — „am 8. August, Abends nach 7 Uhr, nach einer kurzen Krankheit gestorben". Die Trauer der Berliner Musiker um den Verschiedenen war groß und ehrlich; Franz Benda war drei Tage lang ganz trostlos und der Sänger Romani „stand beim Herabsenken der Graunschen Leiche wie die Bildsäule des Schmerzes". „Und warum mußte denn auch in der letzten Graunschen Oper (*Merope*) ein Grabmal vorkommen"[3] heißt es im Geiste Siegwarts. Man darf nicht vergessen, daß Karl Heinrich Graun der vornehmste Repräsentant der norddeutschen Schule war, „the idol of the Berlin school", wie Burney sagt,[4] dazu ein Mann, der in hoher Gunst bei einem Herrscher von dem Ansehen eines Friedrich des Großen stand. Um Graun scharte sich eine Reihe von Musikern, welche ihre ästhetischen Anschauungen beharrlich verteidigten; sie fühlten, daß mit dem Tode Grauns ihre Autorität verblich, und daß eine neue Zeit kam, die über ihre Urteile hinwegschritt. Und so erscheint uns das Klagegedicht des Kammergerichtsrats Uden, das Marpurgs Beyträge bringen (IV, 397),[5] nicht wie eine konventionelle Eloge, sondern wie ein ehrlich empfundener Nachruf des Dankes. Grauns Leiche ist in der Petrikirche[6] in Berlin beigesetzt worden; der preußische König weilte zur selben Zeit im Kriegslager, und so läßt sich erklären, daß er versäumte, seinem treuen Diener noch in der letzten Stunde einen Dank abzustatten. In der Vaterstadt Wahrenbrück ist Graun am Sonntag, den 20. Juni 1869 durch Errichtung einer Bronzebüste geehrt worden;[7]

[1] Siehe Preuß, Friedrich der Große, Berlin 1833. III, 482.
[2] Kgl. Bibliothek, Berlin, Autogr., bisher ohne Signatur.
[3] Borchmann, Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten, Berlin 1778, p. 252.
[4] History IV, 594.
[5] Vgl. auch Krit. Briefe 1760; I. 81, 94.
[6] Diese Kirche ist im September 1809 gänzlich abgebrannt.
[7] Bereits am 29. September 1867 war der Grundstein gelegt worden; besonders Grell und der Biograph Friedrichs des Großen, Preuß, haben sich des Denkmalbaues angenommen. Der Schöpfer der Bronzebüste war der Berliner Bildhauer Hugo

schon im alten Opernhause zu Berlin wurde eine Graun-Büste aufgestellt,[1] und auch Rauch hat den ersten preußischen Hofkapellmeister auf seinem Reiterstandbild Friedrichs II. (1851) nicht vergessen.

Karl Heinrich Graun hat insgesamt komponiert 33 Opern, 2 Prologe, eine größere Anzahl Kammerkantaten,[2] die Passionskantate *Der Tod Jesu*,[3] vier weitere Passionskantaten,[4] ein *Te Deum laudamus* auf die siegreiche Schlacht von Prag (1757),[5] eine große Zahl von Oden, Flötenkonzerte, Instrumentaltrios, 12 Klavierkonzerte,[6] Klaviersonaten; die Lexica von Ledebur und Eitner verzeichnen noch eine Reihe von kleineren weltlichen und kirchlichen Vokalwerken.

An dieser Stelle haben wir ausführlicher auf die erwähnten zwei Prologe zurückzukommen. Mayer-Reinach (a. a. O., S. 459, Anmerkung 1) zitiert

---

Hagen, der Bildhauer Sparmann aus Dresden verfertigte das Postament aus Granit. Zur Feier der Enthüllung im Juni 1869 wurde in der Kirche zu Wahrenbrück Grauns *Te Deum* aufgeführt, unter Beteiligung verschiedener Gesangvereine der Umgegend; vgl. den ausführlichen Bericht in der Musikzeitung *Euterpe*, 1869, p. 108 f.

[1] Chronic von Berlin oder Berlinsche Merkwürdigkeiten. Berlin 1791 ff; I, 230.

[2] Breitkopfs Verzeichnis 1761, p. 12 verzeichnet 17 Kantaten, an deren Komposition *beide* Brüder beteiligt waren; siehe Berlin, Kgl. Bibl., Mss. 8242, 8180—8182; M. 146.

[3] Erste Aufführung am 26. März 1755 (Vossische Zeitung); über die erste Aufführung orientiert eine kleine von Zelter verfaßte Flugschrift, die Zelter wahrscheinlich bei einer Aufführung des „Tod Jesu“ durch die von Karl Fasch gegründete Singakademie verteilen ließ. Wir entnehmen der lebensvollen Studie, daß Christ. Fr. Schale die Orgel spielte, Phil. E. Bach den Flügel; der Konzertmeister Graun dirigierte die Violinen, Agricola gab den Takt und sang die Tenorpartie; seine Frau, Emilia Molteni, eine Schülerin Hasses, und ihre Schwester sangen die beiden Sopranpartien, und die Baßpartie vertrat ein Baritonist Wreden. „Der Componist war unter den Zuhörern.“ Zelter schreibt weiter: „Die Aufführung ist von scharfen und unbestechlichen Kritikern damaliger Zeit gerühmt worden, allein die Composition und der Styl des Werkes fanden vielen Widerspruch. Vier oder fünf Componisten, unter denen der Capellmeister Telemann in Hamburg und der Advokat Krause in Berlin genannt zu werden verdienen, wagten sich an das Gedicht, mit der Absicht einen höheren Styl zu erreichen: sie sind verschollen, Grauns Werk lebt und wird leben.“ Die Flugschrift ist dem Exemplar des „Tod Jesu“ Nr. 2960 der Kgl. Bibl. Berlin vorgeheftet.

[4] Von diesen vier Kantaten wurden, wie schon oben erwähnt, drei in Braunschweig, eine in Dresden komponiert. Besonders hervorzuheben ist die 1730 in Braunschweig komponierte Passionskantate *Das Versöhnungsleiden Jesu*, die in Berlin erstmalig am 11. April, Gründonnerstag 1754 in der Domkirche „unter Mitwirkung des Sackschen Concerts“ aufgeführt wurde; sie ist nicht, wie zuweilen geschehen, mit dem *Tod Jesu* zu verwechseln; noch 1832 wurde „Das Versöhnungs-Leiden Jesu, eine Passionsmusik von Graun“ in der Bernhardinskirche in Breslau am Charmittwoch aufgeführt. Der Leiter der Aufführung, Kantor Gottlob Siegert sagt in einer dem Textbuch beigegebenen Vorbemerkung, er habe das Oratorium gekürzt, alles Unbrauchbare übergangen und nur aus den besseren Stücken ein Ganzes zusammengestellt. (Das Textbuch [Breslau, gedruckt bei Graß, Barth & Comp.] in Leipzig, Musikbibliothek Peters. T. 718). Breitkopf zeigt das Werk in seinem Verzeichnis von 1761, p. 24 an.

[5] Die gedruckte Partitur erschien 1757 bei Breitkopf: „Te Deum Laudamus. Posto in Musica dal Sign. Carlo Enrico Graun, Maestro di Capella di S. M. il Rè di Prussia. In Lipsia Presso Giov. Gottl. Imman. Breitkopf. 1757“.

[6] Ihre Anfänge verzeichnet Breitkopfs Katalog, Part. IV ta. 1763.

nur einen Prolog und zwar *La festa del Imeneo* vom Jahre 1744. Es läßt sich jedoch ohne große Mühe nachweisen, daß Graun zwei Prologe komponiert hat. Die älteste Quelle dafür ist der Zeitgenosse Marpurg; seine Angaben kehren wieder in den „Hamburger Unterhaltungen“,[1] bei Rolle (l. c.), Cramer (Magazin II, 322f.) und in Borchmanns „Briefen“; auch die vita Grauns von Agricola in Kirnbergers Sammelwerk Graunscher Vokalsätze (Duetti, Terzetti 1773, vol. II) führt „zwo gelegentliche Prologe“ auf; am klarsten spricht sich Marpurg aus (Beyträge I, 503):

„Folgende zwei Vorspiele sind ebenfalls nicht mit berührt worden. Das erste, welches in einem Gespräche zwischen der Venus und dem Cupido besteht, und wovon jene durch die Frau Anna Lorio Campolungo aus Venedig und dieser von Herrn Ferdinand Mazzenti [Mazzanti] aus Pescia [Brescia] vorgestellet worden, ist im Jahre 1742 bey Gelegenheit der Vermählung S. Königl. Hoheit Wilhelm August Prinzen von Preußen mit seiner itzt. Königl. Hoheit, der Durchl. Princessin Louise Amalia von Braunschweig aufgeführet worden.[2] Die Poesie ist von Herrn Johann Gualbert Bottarelli aus Siena und die Musik von H. Capellmeister Graun.

Der zweyte, *Festa d'Imeneo*, ein Gespräch zwischen der Venus und dem Amor, ist im Jahre 1744 bey Gelegenheit der Vermählung Sr. damahls königl. Hoheit, itzo regierenden Kgl. Majestät in Schweden, mit Ihro damahls königl. Hoheit der Princessin Ulrica, itzt regierenden Königin von Schweden aufgeführt worden. Die Musik ist vom Herrn Capellmeister Graun.“

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß es sich um zwei Prologe handelt; der zweite von 1744, *La festa del Imeneo* (*Das Fest des Hymens*),[3] ist in Partitur auf der Kgl. Bibliothek Berlin (Ms. 8243) erhalten und trägt die Aufschrift: „Per le nozze Reale della principessa Ulderica di Prussia col Principe Ereditario di Suezia nel anno 1744, dal Sign. C. E. Graun“. Er umfaßt zwei Arien und einen Chor; *Venere* beginnt: *Gia troppo lungo*; aufgeführt wurde er am Sonnabend den 18. Juli 1744 im Berliner Opernhaus; anschließend wurde Grauns Oper *Catone in Utica* gegeben.[4] Die erste Fassung dieser Kantate von 1742 ist anscheinend verloren gegangen; daß

---

[1] 1770; 10. Bd., 4. Stück.

[2] Am 6. Januar 1742.

[3] Vgl. auch Breitkopfs „Verzeichnis musicalischer Werke“ 1761; sub Prologis: *La festa d'Imeneo*, Berol. 1744; daneben verzeichnet Breitkopfs Verzeichnis (1761, p. 34) eine Graunsche Kantate *Die Glücksbude des Cupido* a 2 Corni, 2 Violini, Viola, Soprano solo, Cembalo, die mit den obigen Prologen nicht in Beziehung zu bringen ist, da sie nur *eine* Gesangsstimme beschäftigt.

[4] Vossische Zeitung; die Vermählungsfestlichkeiten währten vom 17. Juli bis zum 21. Juli; an Opern wurden außer *Catone* noch Grauns *Artaserse* und Hasses *La Clemenza di Tito* gegeben; cf. Bielfeld, Lettres familières. 1763, II, 147 ff.

sie mit der zweiten identisch wäre, ist nicht glaubhaft, da sich Marpurg umständlich über z w e i Fassungen ausläßt.

Wie schon Seite 457, Anmkg. 2 erwähnt wurde, hat sich Karl Heinrich Graun, namentlich was gesangstechnische Probleme und ähnliches betrifft, theoretisch betätigt. Zu Marpurgs „Anleitung zur Singcomposition" (Berlin 1758) hat er Pate gestanden, und Gerber (A. L. II, col. 26) zufolge hat Nichelmann unter Grauns Anleitung die Singkomposition studiert. Marpurg hat sich in seiner „Abhandlung von der Fuge" (1753f.) vielfach auf die Werke der beiden Graun bezogen und als Kirnberger im sechsten kritischen Briefe über die Tonkunst von einem fingierten Paul Dreyklang als Peter Kleinlieb gehänselt wurde, hat sich der Bachfanatiker energisch auf K. H. Graun berufen.[1] Im Jahre 1760 hat der Opern-Graun „Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter" (Berlin, 1760, Winter) herausgegeben und später noch eine „Compositionsprobe zum Beweise, daß ungebundene Reime zur Musik im galanten Stil nicht tauglich sein".[2]

Die musikalische Praxis unsrer Tage hat Graun vergessen; daß er tief unterschätzt wird, wie Chrysander meint,[3] ist richtig, daß aber seine Zeit wiederkommen wird, glauben wir dem Händelbiographen nicht. Am standhaftesten hat sich die Passionskantate *Der Tod Jesu* gehalten; die Berliner Singakademie hat dieses Werk in den Jahren 1807—58 fast regelmäßig am Karfreitag zur Aufführung gebracht; dann wurde es durch Bachs Passion nach Matthäus verdrängt. Am 26. März 1855, zur Säkularfeier des Werkes, fand eine Aufführung in der Berliner Domkirche durch die Singakademie unter Assistenz der königlichen Sänger und des Hoforchesters statt; Friedrich Wilhelm IV. wohnte dieser Aufführung bei. Der nachmalige König Wilhelm I. fand an Bachs Passion keinen Gefallen und wünschte für die Karfreitagsaufführung ein Beibehalten des Tod Jesu; von 1866—84 kam die Singakademie dem königlichen Wunsche nach,

---

[1] Allegro, für das Clavier alleine, wie auch für die Violin mit dem Violoncell zu accompagnieren, von Johann Philipp Kirnberger componiert und vertheidigt. Berlin 1759, p. 11: „Von diesem 54sten Tacte, ist sowohl die Melodie als der Baß von dem berühmten seligen Herrn Capellmeister Graun. Ich bin dem Andenken dieses ruhmvollen Mannes allzuviel Ehrerbietung und Dankbarkeit schuldig, als daß ich ihm etwas aufbürden sollte, das sich nicht nach den strengsten Regeln entschuldigen liesse. Ich habe einige Jahre seines freundschaftlichen Unterrichts genossen, und meine Sachen mehrenteils von demselben durchsehen lassen. Er hat diesen ganzen Tact in meinem Manuscript eigenhändig hingeschrieben, wie ich solches noch bey desselben Lebzeiten verschiedenen Musicis gezeiget, die es auch, im Fall es verlangt wird, mir bezeugen werden. Was ein Graun gesetzt und zu setzen erlaubet hat, das wird wohl gegen alle tadelsüchtige Anfälle geborgen seyn"; vgl. die Antwort in Marpurgs Krit. Briefen 1759, p. 167ff.

[2] Beide Werke in Charlottenburg, Joachimstalsches Gymnasium.

[3] Allg. musik. Zeitung 1869, col. 223.

kehrte dann aber wieder zu Bach zurück. Nach Blumner[1] hat die Singakademie insgesamt 72 öffentliche Aufführungen des *Tod Jesu* veranstaltet; bis in die 1880er Jahre hinein ist das Werk in vielen Städten Deutschlands zur Aufführung gekommen, aber fast überall ist es von der Kritik mehr oder minder schroff abgelehnt worden.[2] Als der empfindlichste Mangel ist zumeist die nachlässige und fehlerhafte Deklamation hingestellt worden; wie schon im Schlußwort gesagt wurde, ist dieser Fehler auch den Zeitgenossen nicht entgangen. Wir sind geneigt, über diese offenbare Schwäche Grauns leichter hinwegzugehen und begründen das am besten mit einem Ausspruch von Telemanns Enkel, Georg Michael Telemann, welcher über den fraglichen Punkt an Georg Pölchau folgendes schrieb:[3] „Dem trefflichen Graun thun Sie zu viel, wenn Sie ihn bloß fehlerhafter Declamation wegen in seinen Singecompositionen herabwürdigen. Es ist ein Übelstand, der bei allen andern Singecomponisten, mehr oder weniger, anzutreffen ist". Mit einer übermäßigen Strenge des Urteils ist Marx an den „Tod Jesu" herangetreten;[4] er hat nur in den Chören ergreifende Partien gefunden; wenn Marx hervorhebt, die Instrumentation sei „fast durchgängig bedeutungs- und erfolglos", „die Arien und das Duett" seien unbefriedigend, die Struktur der Rezitative ermüde, das Ganze gewähre höchstens eine erbauliche Unterhaltung, keine Erhebung, so vertritt er damit einen jedenfalls abzuweisenden subjektivistischen Standpunkt; der „Tod Jesu" wurzelt tief im 18. Jahrhundert und bringt religiöse Stimmungen mit einem Anflug von Sentimentalität zum Ausdruck, der Marx und auch unsre Zeit fremd gegenübersteht. Sich an dem veralteten technischen Gewand zu stoßen, ist beinahe dilettantisch. Gegen Bachs Passion gehalten wird der „Tod Jesu" zur lyrischen Miniatur,[5] für sich gestellt ist das Werk der ideale Ausdruck einer religiösen Zeitstimmung; es hat infolgedessen

---

[1] Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin. Berlin 1891, p. 216; zum 50. Jahrestag der Schlacht bei Leipzig, am 17. Oktober 1863, hat die Sing-Akademie das *Te Deum* aufgeführt.

[2] Siehe beispielsweise Musikal. Wochenblatt 1883, p. 358 in einem Konzertbericht aus Wien: „Graun's Tod Jesu, den man fragmentarisch aufführte, erscheint für andere als officielle Berliner Ohren heute wohl einfach unmöglich; es kommen hier Momente einer Textbehandlung vor, welche in ihrer platten Sinnwidrigkeit geradezu die stürmische Heiterkeit jeder denkenden modernen Hörerschaft herausfordern." (??). Scharf zurückzuweisen ist die rigorose, beinah rohe Art, in der sich ein Journalist wie Max Steuer über den „Tod Jesu" ausgesprochen hat (Zur Musik, Leipzig 1903, p. 35).

[3] Im Januar 1823; vgl. Allg. musikal. Zeitung 1869, p. 177 ff.

[4] Berliner Allgemeine musikalische Zeitung 1824, p. 153 f.

[5] Zelter sagt in der oben erwähnten Flugschrift sehr richtig: „Man darf jetzt noch sagen, daß der Styl der Arien und selbst des letzten schönen Chors, kein Kirchenstyl ist. Ramler und Graun selber, haben ihr Werk schlechtweg eine geistliche Cantate genannt, die nichts anderes seyn soll, als ein Medium zwischen dem ernsten für unsere Zeit harten Kirchenstyl und dem lichteren, leichteren Kammerstyl."

auch eine Popularität im 18. Jahrhundert erlangt, deren sich kein einziges anderes Werk erfreuen konnte; Edward Taylor übersetzte es ins Englische, zahlreiche Klavierauszüge haben es in weiteste Kreise getragen, und eine Arie hat sich sogar in Steingräbers (Damms) Klavierschule hinübergerettet.

Eine eingehende Würdigung des „Tod Jesu" findet sich in Kretzschmars „Führer" II, 1, p. 104—110. Als der Balladenkomponist Karl Loewe im Jahre 1855 in Stettin die Säkularfeier der ersten Stettiner Aufführung des „Tod Jesu" leitete, hielt er wie immer einen orientierenden Vortrag; neben einer feinsinnigen Wertung des Graunschen Werkes hat er, was die Geschichte dieses Werkes anbetrifft, Einzelheiten erzählt, die er einem vor 30 Jahren (ca. 1825) in Stettin verstorbenen Geistlichen verdankte, der als junger Kandidat in Berlin das Glück hatte, sowohl Ramlers als Grauns Hausfreund zu sein. Dieser Rede, welche erstmalig Maximilian Runze veröffentlicht hat (Die Musik 1901, p. 303 ff.), entnehmen wir folgendes:

„Beide Männer (K. H. Graun und Ramler) arbeiteten mit großer Sorgfalt an dem allgemeinen Plane des Werkes; ein jeder legte das Seine in die Wagschale, was besonders wirksam sei, und vor allem, — was dem Könige möglicherweise gefallen könnte. Als sie bis zur Ausführung der einzelnen Teile gekommen waren, da fand es sich, daß Graun viel schneller mit der Composition fertig war, als der stets sorgfältig abwägende, und oft ändernde Ramler dichtete. Oft kam der ungeduldige Komponist mit dem Ausrufe zum Dichter: „Ramler, schaffen Sie mir Worte!" — Ungern riss sich Ramler wieder von einem Stück Arbeit los und bemerkte kopfschüttelnd hinter dem wegeilenden Graun: „Der komponiert schneller, als ich dichte und denken Sie, Herr Kandidat, vor einigen Tagen sehe ich, daß er auf das eine Versikulum „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" 8 Folioseiten, sage, 8 Folioseiten dicht voll Noten geschrieben hat; was soll nun erst aus meinen großen Episoden werden?"

Eines Tages (erzählte er ferner) fragte mich die Frau Graun: „Sagen Sie, Herr Kandidat, was ist das jetzt mit meinem Manne; er weint so viel, ach, er weint früh und abends; er ist so in sich gekehrt, und ist doch dabei gesund, er klagt über nichts, ja er sagt selbst, daß er sich noch niemalen so wohl befunden habe!" Ich, erwiderte er, der ich alles alles recht gut wußte, tröstete sie, sprechend: „Selig sind die Trauernden, denn sie werden Freudigkeit erlangen."

Als Friedrich der Große (fügte er hinzu) das Werk zuerst gehört hatte, war ich junger Kandidat anderen Tages bei Graun, um ihm einiges von dem Eindrucke zu erzählen, den seine Musik auf uns Zuhörer gemacht hatte. Während wir noch sprachen, kam ein königlicher Diener mit einem Briefe und einem Etui. Hastig entfaltete Graun den an ihn adressierten Brief und las seiner horchenden Frau folgendes vor:

Mein lieber Graun,

Seine Cantate, der Tod Jesu, habe Ich gestern gern gehört, und schicke Ihnen anbey eine Tabatiere mit 30 Dukaten. Von denen Stücken, die Mir besonders wohl gefallen haben, nehme ich jedoch aus die Arie „Ihr weich geschaffenen Seelen“. —

(Hier war die Seite zu Ende, auf der das Gesagte geschrieben war). Grauns Hände ließen den Brief mit dem Ausrufe sinken: „Meine Arie hat dem Könige nicht gefallen!“ — „So lies doch erst weiter!“ rief die Frau. — Graun wendet um, — da steht: „Denn die kann nicht bezahlt werden.

Friedrich.“[1]

Eine Anekdotensammlung[2] berichtet über eine Unterredung, welche nach der ersten Aufführung des „Tod Jesu“ im Dom zwischen Friedrich II. und Graun stattgefunden haben soll. Dieser zufolge wünschte Friedrich statt des deutschen Textes einen italienischen oder französischen. Graun lehnt den französischen vollständig ab. Friedrich: „Wenn ich ihn nun eine französische Oper componieren lasse? wie da?“. Graun: „Ich würde sie componieren, weil es Ew. Majestät befehlen; ich würde aber nicht für den heroischen Effekt bei der Oper stehen, für den ich bei der italienischen oder deutschen Oper, wenn sie ein Ramler oder Klopstock gemacht hat, jederzeit bürgen will!“. Graun erzählt noch, Voltaire habe ihm das zugestanden. Friedrich: „Ohnfehlbar ist die heilige Passion meinen Berlinern eine heilige Oper, ich kenne das schon.“ Ferner bemerkte der große König, daß das erste Rezitativ *Gethsemane, wen hören deine Mauern* mit dem Volksliede *Der guldenen Sonne Lauf und Pracht* Ähnlichkeit habe.[3]

Aus dem reichen Schatz der Opern Grauns wurden im 19. Jahrhundert nur wenige Stücke ernsthaft gewürdigt,[4] oder gar von neuem zur Aufführung gebracht. Am 7. Dezember 1842 wurde bei der Säkularfeier der Einweihung des Berliner Opernhauses die Ouvertüre zu Grauns *Cleopatra* gespielt;[5] die Aufführung dürfte K. W. Henning geleitet haben; das Cleopatra-Exemplar der Berliner Kgl. Bibliothek (Ms. 8210a) trägt für die Ouvertüre mit Rotstift eingetragene moderne Vortragszeichen. Wir wissen

---

[1] Diese Darstellung enthält mehr innere, denn faktische Wahrheit; vgl. C. Schüddekopf, K. W. Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing, Wolfenb. 1886, p. 40 und in der vorliegend. Darstellg. p. 450.

[2] Beyträge zu den Anekdoten und Charakterzügen aus dem Leben Friedrichs des Großen. Berlin 1788, p. 15 ff.

[3] (C. F. Müller), Friedrich d. G. als Kenner und Dilettant auf dem Gebiete der Tonkunst. Potsdam 1847, p. 43.

[4] Die Balli aus Grauns Oper *Cinna* hat Theodor Kewitsch, der ehemalige Redakteur mehrerer Berliner Musikzeitungen, nach der Originalpartitur für ein Orchester von 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni und Streichquintett eingerichtet; geschriebene Partitur und geschriebene Stimmen liegen auf der Kgl. Hausbibliothek zu Berlin (Ms. 1754a).

[5] Allg. musikal. Zeitung 45, p. 137.

nicht, welchen Eindruck Grauns Ouvertüre hervorgerufen haben wird; stand doch das musikalische Berlin diese Zeit unter dem Einflusse Spontinis und war doch im Juni dieses Jahres Meyerbeer zum Generalmusikdirektor ernannt worden. Einige Jahre später wagte sich noch einmal eine Sängerin an Graun; es war die mit einem lebendigen historischen Sinn begabte Michelle Pauline Viardot-Garcia, die 1848 in einem Berliner Konzert Gesänge von Palestrina, Händel und Graun zum Vortrag brachte.[1]

Verglichen mit unsern biographischen Angaben über Hasse nehmen sich diese biographischen Mitteilungen über die Brüder Graun ärmlich aus. Das Leben dieser beiden Graun floß einförmig dahin, ohne eigentlich glänzende Momente; keiner von diesen Graun hat wie Hasse sein Leben abwechselnd in Italien und in Deutschland verbracht, keiner von ihnen war in Wien, Paris, London und den Hauptstädten Italiens eine beinah populäre Persönlichkeit wie Hasse. Jedoch haben wir einige Bemerkungen, welche die beiden Graun betreffen, aber auch das gesamte musikalische Leben Berlins angehen, in den folgenden besonderen Abschnitt über die Berliner Schule verwiesen. Um diesem letzteren Gegenstand gerecht zu werden, werden wir nach einem Rezept Nietzsches die Farben zum Gemälde aus dem Gegenstand selber nehmen; eine kritische Zusammenstellung des überlieferten Materials wird diese Gruppe von Komponisten besser charakterisieren, als eine Darstellung, die nur abzuwerten versucht.

Es ist bekannt, daß Friedrich Wilhelm der Erste, der Vater Friedrichs des Großen, in musikalischen Dingen einem primitiven Geschmack ergeben war, und daß er sich anfänglich bemühte, die musikalischen Neigungen seines Sohnes mit Gewalt zu unterdrücken; hieran lassen ältere Darstellungen wie z. B. diejenige von Nicolai,[2] als auch neuere Arbeiten von Reinhold Brode[3] und Ernst Friedländer[4] durchaus nicht zweifeln. Erst von 1732 an stand dem Kronprinzen in Ruppin ein kleines Kammermusikensemble zur Verfügung; die Mitglieder waren, soweit sich noch feststellen läßt,[5] die Brüder Graun, die Brüder Franz und Johann Benda,[6] der Cembalist Christoph Schaffrath, der Kontraviolinist Joh. Gottl. Janitsch,

---

[1] Arend Buchholz, Die Vossische Zeitung. Berlin 1904, p. 120.

[2] Anekdoten von König Friedrich II. von Preußen. Berlin und Stettin 1790. 3. Aufl. 2. Stück, p. 148 ff.

[3] Friedrich der Große und der Konflikt mit seinem Vater. Leipzig 1904.

[4] Berliner geschriebene Zeitungen aus den Jahren 1713—1717 und 1735. Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins. Berlin 1902, p. 623.

[5] Vgl. Hennert, Beschreibung des Lustschlosses und Gartens ... zu Reinsberg. Berlin 1778, p. 21.

[6] Gerber (A. L. I, col. 446) behauptet irrtümlich, daß 1739 schon drei Brüder Benda in Rheinsberg (Ruppin) tätig waren; nur Franz und Johann Benda waren schon damals Musiker Friedrichs, Georg und Joseph Benda kamen erst 1742 nach Berlin.

die Geiger Joseph Blume, Georg Czarth, Joh. Kasp. Grundke und Ehms [Ehmes] (Vornamen fehlen gänzlich), der Cellist Ant. Hock, der Bratschist Reich, der Harfenist Petrini, der Flötist Michael Gabriel Fredersdorf, der Theorbist Ernst Gottlieb Baron und zwei Hornisten (darunter Jos. Ig. Horzizky).[1] Sie sind die ersten Repräsentanten der Berliner Schule und sollen stolz auf die alte Schule herabgesehen haben. Der Kronprinz selbst meinte etwas übereilig, die schönen Tage Händels seien nun vorüber.[2] Das Beste über das Leben in Ruppin und Rheinsberg fassen Andrew Hamilton[3] und Jean Jacques Olivier[4] zusammen. Die Musiker werden dem Kronprinzen sicherlich in musikalischen Angelegenheiten Freude gemacht haben, aber sie bereiteten ihrem Herrn auch Verdruß; es herrschte unter ihnen Unfriede; die Gründe freilich fehlen. Friedrich schreibt[5] am 26. November 1736 an seine Bayreuther Schwester:

„Je plains, ma chère soeur, que la révolte s'est mise dans votre musique; cette race de gens est très-difficile à conduire; cela demande quelquefois plus de prudence que la conduite des États. Je sais ce qu'en vaut l'aune et je m'attends à quelque nouvelle sédition parmi mes enfants d'Euterpe.“ Noch zwei Jahre später klagt er von neuem (19. Nov. 1738):

„M. Benda, des enfants d'Apollon, est assez sage à présent; je dois louer leur bonne conduite, quoique je sois sûr qu'elle ne sera pas de durée.“

Das Orchesterspiel der Rheinsberger Kapellisten rühmt Quantz;[6] er meint, das Orchester habe in einer Verfassung gestanden, „die jeden Komponisten und Konzertisten reizen und ihm vollkommene Genüge leisten können“. Aber dieses musikalische Leben bekam erst mit den Jahr 1740, in welchem Friedrich II. den Thron bestieg, ein vollendetes künstlerisches Gepräge.[7]

---

[1] Die Angaben über die Besetzung des Orchesters in Rheinsberg, sowie über diejenige der verschiedenen Theater- und Privatorchester in Berlin, welche Schletterer in seiner Reichardt-Biographie (Augsburg 1865, p. 646 ff.) mitteilt, sind ganz unzuverlässig.

[2] Er schreibt am 19. Okt. 1737 an den Prinzen Wilhelm von Oranien: „Faites, s'il vous plait, bien des assurances de mon estime à Madame votre Epouse, elle me fait trop d'honner de vouloir pencer (!) à moi, touchant les opéras de Hendel; je lui ai une obligation infinie de ses atantions (!) obligentes, mai je vous prie de lui dire, que les beaux jours de Hendel sont passez (!), sa tête est épuisée et son gout hors de mode; mandez moi si vous avéz quelque chanteur et quele voi (!) qu'il chante, je vous enverai des airs de mon compositeur, qui j'espère seront du goût de votre Epouse“; (Rankes Sämtliche Werke, 24. Bd., Leipzig 1872, p. 202).

[3] Rheinsberg: Memorials of Frederick the Great and Prince Henry of Prussia. London 1880, 2 Bde., I, 91 ff.

[4] Les Comédiens Français dans les cours d'Allemagne au XVIIIe siècle. Paris 1902. Seconde Série. La cour royale de Prusse, p. 19 ff.

[5] Oeuvres XXVII, p. 58, 60.

[6] Marpurg, Beyträge I, 249.

[7] Vgl. auch Alessandro d'Alcona, Federico il Grande E Gli Italiani. Nuova Antologia. Roma 1901 (anno 36°) fasc. 718, p. 195 ff., deutsche Übersetzung von Alb. Schnell, Rostock 1902.

Wie schon erwähnt, mußte Karl Heinrich Graun bald nach der Thronbesteigung die Reise nach Italien antreten, um Gesangskräfte zu holen. Und schon Ende 1741 gab man die erste Oper. Es ist allgemein bekannt, daß sich Friedrich der Große nicht nur darauf beschränkte, die Opernaufführungen zu besuchen und zu beurteilen, sondern daß er tätig eingriff. Er hat zu einigen Opern vollständige Textbücher geliefert, zu andern einzelne Beiträge, hat aber auch musikalische Nummern beigesteuert. Vielfach ist das musikalische Schaffen Friedrichs des Großen beleuchtet worden; jedoch zeigen noch alle Darstellungen (die Arbeiten von C. F. Müller, B. Kothe, Spitta, drei Studien von Thouret) sehr empfindliche Fehler und Lücken; an der Hand neuen Materials sei versucht, der Wahrheit näher zu kommen; die Beigabe dieser Erörterungen in unsrer Darstellung rechtfertigt sich einfach durch die vielfachen Beziehungen zwischen Friedrich II. und den von ihm am meisten verehrten Musikern Hasse und Karl Heinrich Graun.

Es steht fest, daß Friedrich II. die Libretti der Opern *Silla*, *Montezuma*, *I fratelli nemici* und *Merope* französisch (in Versen oder Prosa) dichtete, und daß der Hofpoet Tagliazucchi die Übertragung in das Italienische vornahm; die Übersetzung der italienischen Texte ins Deutsche besorgte Franc. Grugnanelli. Zur Oper *Coriolano* lieferte Friedrich dem Hofdichter Villati einen Entwurf;[1] auch am Libretto der Agricolaschen Oper *Il tempio d'Amore* scheint er beteiligt gewesen zu sein.[2] Von Friedrichs Mitarbeit am Textbuch der Oper *Ifigenia* (1748) spricht Preuß,[3] und wie Briefe zwischen Friedrich und dem Grafen Algarotti ausweisen, haben an der Villatischen Dichtung *Il Giudizio di Paride* Friedrich und Algarotti geholfen. Dagegen steht nicht fest, ob Friedrich II. auch bei der Oper *Fetonte* die Hand im Spiel hatte; ein Brief von Voltaire[4] vermehrt noch die Zweifel; dieser schreibt (22. August 1750): „C'est un peu Phaéton travesti. Le roi a un poète italien, nommé Villati, à quatre cents écus de gages. Il lui donne des vers pour son argent qui ne coûtent pas grand chose ni au

---

[1] Ob sich Friedrichs Mitarbeit bloß auf einen Entwurf (canevas) beschränkte, ist fraglich; vgl. unseren Katalog und p. 475, Anmerkung 1.

[2] König, Ant. Balth., Versuch einer historischen Schilderung .... der Residenzstadt Berlin. Berlin 1798, 5. Teil, p. 163.

[3] Friedrich der Große 1832—34. I, 276. In einem Schreiben vom 11. September 1749 beglückwünscht Algarotti den Preußenkönig zur Oper *Coriolano*, deren Textbuch Friedrich dem Grafen zur Lektüre übersandt hatte. Algarotti sagt unter anderem, daß „Coriolan va tirer presque autant de larmes des beaux yeux de Berlin qu'en a tiré *Iphigénie le carneval passé*. V. M. a trouvé la plus sûre méthode d'avoir les plus beaux opéras du monde: c'est de les faire elle-même." Da vor der Oper *Coriolano* (1749) sich Friedrich an der Bearbeitung des Textbuches einer Oper nicht beteiligte, so können „les plus beaux opéras", von denen Algarotti spricht, nur *Ifigenia* und *Coriolano* gemeint sein.

[4] Oeuvres complètes de Voltaire. Paris 1880; tome XXXVII, p. 158.

poète ni au roi. Pour la musique on dit qu'elle est bonne. Je ne m'y connais guère; je n'ai jamais trop senti l'extrême mérite des doubles croches."[1] Sicher ist soviel, daß Algarotti gemeinschaftlich mit Villati am Libretto von *Fetonte* arbeitete.[2] Soviel über das Poetische der Opernstudien Friedrichs des Großen. Die ganze Partitur einer Oper hat Friedrich nicht geschrieben; hier beschränkt sich seine Mitarbeit auf einzelne Arien und Ouvertüren. Wie Spitta[3] aufgedeckt hat, beabsichtigte Friedrich seine erste kompositorische Mitarbeit für Grauns *Artaserse*; sie ist schließlich unterblieben; die erste Arbeit Friedrichs waren drei (bei Rolle [l. c. p. 103] nur zwei) Arien für die Oper *Demofoonte*, welche Emil Vogel in dem Demofoonte-Exemplar der Wolfenbütteler Bibliothek aufgefunden hat.[4] Ferner finden sich musikalische Beiträge Friedrich II. in den Schäferspielen *Galatea ed Acide* (1748) und *Il Trionfo della Fedelta* (1753). Nicolai hat zuerst in seinen „Anekdoten"[5] diese Kompositionen erwähnt. Spitta (a. a. O.) konnte sie nicht konstatieren; auch Mayer-Reinach[6] hält *Galatea ed Acide* für verloren gegangen und erwähnt *Il Trionfo della Fedelta* garnicht. Beide Pasticci sind jedoch noch vorhanden; die Königliche Bibliothek in Berlin besitzt *Galatea ed Acide* sub Ms. 9540, die Joachimstalsche Bibliothek (Charlottenburg) besitzt fragmentarisch *Il Trionfo della Fedelta* sub Ms. 312.

Zu dem ersten, *Galatea ed Acide*, steuerte Hasse (ohne sein Zutun) die meisten Nummern bei; Nikolai behauptet — „wenn ich nicht ganz irre" — Friedrich II. habe zwei Arien beigesteuert, von denen die eine mit *Al suon di dolce canna* beginne; dieselbe Arie findet sich jedoch bereits in der vorher gegebenen Graunschen Oper *Europa galante*, fungiert daselbst aber als ein Opus Grauns; von der anderen Arie weiß Nikolai etwas Bestimmtes nicht auszusagen. Das erhaltene Textbuch (Berlin, Kgl. Bibl.) sagt aus: „von den besten Meistern in der Musik verfertigt". Das erhaltene Musikexemplar sagt über die Komponisten nichts aus; man wird annehmen dürfen, daß die übrigen Bearbeiter K. H. Graun, Quantz und Nichelmann

---

[1] Edmond Van der Straaten, welcher diesen Brief mitteilt (Voltaire musicien, Paris 1878 p. 254 f.), fügt diesem Briefe hinzu: „On sait déjà ce que valent ces excuses. Phaéton avait été refait par le roi." Wie es um das „refaire" steht, siehe oben. Daß Voltaires Angaben sehr vorsichtig aufzunehmen sind, beweist am besten sein Bericht über eine Aufführung von *La Clemenza di Tito* (Brief an Maupertuis, vom 16. Oktober 1743), welcher die Komposition dieses Werkes Friedrich II. zuschreibt; sie war vielmehr von Hasse und wurde erstmalig am 11. Januar 1743 in Berlin gegeben.

[2] Algarotti schreibt an Friedrich (Berlin, 28. November 1749): „En exécution des ordres de Votre majesté, j'ai travaillé avec M. Villati pour l'opéra de mai."

[3] Vierteljahrsschrift 1889, p. 350 ff.

[4] Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abteilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel; Wolfenbüttel 1890, p. 18.

[5] Anekdoten von König Friedrich II. von Preußen. Berlin und Stettin 1789. 3. Heft, p. 249 f. Anmerkung.

[6] Sammelbände der IMG. I, p. 463. 2. Anmerkung.

waren.[1] Burney behauptet,[2] Graun habe die Symphonie und die Rezitative gesetzt. Das Werk, dessen Libretto von Villati stammte, wurde am 11. Juli 1748 in Potsdam aufgeführt und mehrfach wiederholt.

Das zweite Pasticcio *Il Trionfo della Fedelta*[3] wurde in Charlottenburg aufgeführt, im August 1753. Nikolai behauptet, daß Friedrich II. auch zu diesem Werke eine Arie beigesteuert habe. Diesmal ist die erhaltene Partitur insofern ergiebiger, da sie teilweise die Komponisten verrät. Die 34 Takte lange Sinfonia und die sich unmittelbar anschließende Arie *Se troppo crede al ciglio* stammen von Hasse.[4] Die zweite Arie *Pensa ch'io son fedele* verzeichnet ein „di Federico"; hierauf folgt eine Andante-Arie *Ricordati, ben mio,* deren Komponist nicht genannt ist; daran schließt sich von Hasse *Chi vive amante sai che delira.* Das folgende Andante *Non ti muove il dolor mio?* nennt keinen Verfasser. Das folgende Allegro non troppo auf den Text[5] *Più non si trovano fra mille amanti* stammt von Georg Benda; es folgen zwei weitere Nummern, deren Verfasser nicht genannt sind; die Texte lauten *Non piangete alme innocenti* und *Più cori più vite.* Das Ganze beendet ein „Coro di Graun" *Son nel tuo regno.* Borchmann sagt in seinen oben zitierten „Briefen zur Erinnerung..." (S. 222): „Der König selbst hatte zu diesem Stück eine Arie, die sächsische Kurprinzessin[6] ebenfalls eine, die übrigen aber Hasse, Graun und der Kapellmeister Georg Benda in Gotha komponiert". Über dieses Werk herrscht in den verschiedensten Quellen arge Konfusion; selbst das einzige, nur fragmentarisch erhaltene, Exemplar des Werkes[7] trägt einen irreführenden Titel:

---

[1] Th. Fr. Borchmanns Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten, Berlin 1778—88, I, p. 208: „Die drey Arien zu dieser Operette waren aus verschiedenen vorhergehenden Hassischen und Graunschen Opern genommen."

[2] Tagebuch III, 169.

[3] Den genauen Titel des Textbuches zitieren wir im thematischen Katalog (Hasses Opern, Nr. 69).

[4] Diese Arie, wie auch die folgende von Hasse *Chi vive amante* sind dem Artaserse der Dresdener Fassung von 1740 entnommen; die erste Arie *Se troppo al ciglio crede,* von Cleofide gesungen, steht nicht in der ersten Fassung Metastasios, sondern in den *Varianti dell' Alessandro;* vgl. Opere del Pietro Metastasio, Venezia 1813, II, 193; ebenda findet sich (p. 107) die zweite für dieses Pasticcio verwertete Arie; es ist die Arie der Erissena *Chi vive amante sai che delira* (1. Akt, 4. Szene), welche bereits in der ersten Fassung Metastasios sich vorfindet.

[5] Der Text ist Metastasios *Olimpiade* entonmmen; es ist die Arie der *Argene* in der 7. Szene des ersten Aktes, vgl. Opere del Pietro Metastasio, Venezia 1813, III, p. 203.

[6] Gemeint ist die schon früher erwähnte Maria Antonia (E. T. P. A.).

[7] Amalien-Bibliothek des Joachimstalschen Gymnasiums, Charlottenburg, Ms. 312; sub Ms. 311 besitzt die Bibliothek das Dramma pastorale der Maria Antonia von 1754; ein kopfloser Schreiber hat auch hier einen völlig verkehrten Titel aufgesetzt. Er lautet: Hassens Opera / Il Trionfo della Fedelta / 1756; nach der Sinfonia folgt ein neuer Titel: Il Tr. d. F. Dramma pastorale per musica di E. T. P. A.; erst der zweite Titel ist zutreffend.

„Hassens Opera Il Trionfo della Fedelta 1753. (Untertitel: Il Trionfo della Fedelta.) Favola pastorale per Musica da rappresentarsi per comando di Sua Maestà. L'Anno 1753". Das nachfolgende Werk ist aber nicht ein vollständiges Werk Hasses, sondern eben das oben inhaltlich skizzierte Fragment eines Pasticcio. Aus dem Jahre 1753 ist nur das dreiaktige *Dramma pastorale* gleichen Namens bekannt, als dessen Komponistin allgemein die sächsische Kurprinzessin M a r i a A n t o n i a gilt, an dessen Komposition aber, wie schon früher erwähnt wurde, Hasse eingehend beteiligt war. Die Annahme,[1] daß aus diesem Dramma pastorale Arien in das Potsdamer Pasticcio vom Jahre 1753 aufgenommen wurden, hat sich nicht bestätigt, wie Vergleiche der gedruckten Partitur von Maria Antoniens *Trionfo della Fedelta* (Breitkopf 1756) mit dem Exemplar des Pasticcio ergeben. Ferner stimmen auch die Texte beider Werke nicht überein;[2] auch die beiden in Dresden (Kgl. Bibl.) befindlichen von Maria Antonia herrührenden musikalischen Nachträge *Licenza il Trionfo della Fedelta* betitelt, stimmen nicht mit den namenlosen (siehe oben) Stücken des Pasticcio überein. Es steht nicht fest, wann die Komposition des erstmalig in Dresden 1754 aufgeführten Dramma pastorale der Maria Antonia abgeschlossen wurde; soviel ist bekannt, daß die Kurfürstin schon im Sommer 1750 mit Hasse wegen der Komposition in Verbindung stand. Es ist möglich, daß die namenlosen Stücke des Potsdamer Pasticcio der ursprünglichen Fassung des *Dramma* der Maria Antonia entstammen, jener Fassung, deren Musiktext Hasse und deren Verse Metastasio bearbeitete (s. oben p. 396ff.).

Nikolai (a. a. O.) redet noch von einem d r i t t e n Schäferspiel, das im August 1747 in Charlottenburg aufgeführt worden sei; doch konnte er sich nicht mehr auf den Namen besinnen; er wußte nur noch, daß die Arien vom Könige, Quantz und Nichelmann herrührten, die Rezitative dagegen von Graun.[3] Borchmann (a. a. O. S. 200), sagt schon genauer: „Der König selbst hat einige von seinen Erholungsstunden dazu angewendet, die Symphonie und zwei Arien zu setzen. Die übrigen sind von Graun, von Quantz und von Nichelmann". Das Werk ist in drei Abschriften erhalten; zwei liegen auf der Berliner Kgl. Bibl., die dritte auf der Kgl. Hausbibl. in Berlin. Die Kopie sub Ms. 6650 auf der Kgl. Bibliothek nennt das Werk „Serenata Fatta per l'Arrivo della Regina Madre a Charlottenburgo presentata per la primiera volta il 4. d'Agosto 1747". Dagegen bezeichnet

[1] Fürstenau, a. a. O. II, 187.

[2] Die Rezitative in dem Pastorale Il T. d. F. dichtete vermutlich der Berliner Hofpoet Villati; in dem Vorwort des oben zitierten gedruckten Textbuches heißt es: „L'intelligente di Poesia in Italia ravviserà facilmente allo Stile di cui siano i Recitativi, ma perdonnerà alla necessità, se le arie non sono della stessa penna."

[3] Vgl. Marpurg, Beyträge I, 82: „Die Poesie von Villati. Die Arien vom Könige, Herr Quanzen und Herrn Nichelmannen. Das Übrige vom Herrn Graun."

das Exemplar sub Ms. 1314a auf der Berliner Kgl. Hausbibliothek das Werk als *Il Rè pastore*. Ältere wie neuere Darstellungen bei Cramer,[1] Schneider und Brachvogel[2] (l. c. p. 119) nennen infolgedessen dieses im August 1747 aufgeführte Schäferspiel *Il Rè pastore* und machen zu seinem Dichter Villati. Die Ouvertüre dieses Werkes, welche von Friedrich II. stammt, war bei Balthasar Schmid in Nürnberg gestochen worden,[3] und 1840 wurde sie zur Zentenarfeier der Thronbesteigung Friedrichs von S. W. Dehn bei Trautwein in Berlin in Partitur und Klavierauszug herausgegeben; das beigegebene Vorwort von Preuß behauptet gleicherweise, daß diese Symphonie zu einem Schäferspiel *Il Rè pastore* von Villati gehöre. Spitta (a. a. O.) hat darauf hingewiesen, daß die einzige musikalische dramatische Dichtung dieses Namens von Metastasio herstamme und erst 1751 verfaßt worden sei, daß sie demnach nicht schon 1747 in Charlottenburg zur Aufführung gekommen sein konnte.[4] Spitta, welcher das oben erwähnte Exemplar auf der Kgl. Hausbibliothek nicht kennen gelernt und die daselbst befindliche Bezeichnung *Il Rè pastore* nicht gesehen hat, konnte infolgedessen nicht feststellen, daß dieses Schäferspiel mit der Serenata identisch sei, mit jener Serenata, von der er selbst sagt, daß sie von Villati stamme und im August 1747 in Charlottenburg zur Aufführung kam. Durch Vergleichung der verschiedenen Exemplare waren die Komponisten sämtlicher Nummern festzustellen; zudem ergibt sich, wie schon Spitta hervorhebt, aus dem von Agricola verfaßten Lebenslaufe Grauns, welcher den zweiten Band der oben erwähnten von Kirnberger besorgten Auswahl *Duetti, Terzetti, Quintetti*... einleitet, daß die namenlosen Stücke von K. H. Graun herrühren. Die Ouvertüre und das darauf folgende Rezitativ des *Mercurio* mit einer Arie stammen „di Federico". Wie schon erwähnt, wurde die Ouvertüre (ohne des Königs Vorwissen) in Kupfer gestochen; sie wurde nach Angabe Nikolais, der sich wiederum auf Quantz stützt, „ungefähr im Jahre 1743" gemacht. Hiller hat sie auch im Klavierauszug in seine *Raccolta delle più megliore Sinfonie* (Breitkopf 1761) aufgenommen. Nach der Arie des Mercurio folgt ein Rezitativ, an welchem Aglanta, Damone und Mercurio beteiligt sind; die Komposition dieses Rezitativs und diejenige des folgenden „Coro" stammen von Graun. Anschließend sang die zum erstenmal in Berlin auftretende Giovanna Astrua eine Arie von Quantz, der Rezitativ und Arie von Nichelmann folgten. Ein weiteres Rezitativ zwischen Aglanta und Damone von Graun macht sodann einer Arie „di Federico" Platz,

[1] Magazin, II (1784), p. 324.

[2] Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Berlin 1877, p. 129f.

[3] Sinfonia a II. Violini, II. Flauti traversi, II. Oboi, II. Corni da Caccia, Violetta E Basso Composta da sua Maesta il Rè di Prussia, alle spese di Balth. Schmid Norimb. (9 gedruckte Stimmen, Berlin, Kgl. Bibl. 2656/25).

[4] Vgl. G. Thouret, Friedrich d. G. als Musikfreund und Musiker. Leipzig 1898, p. 141.

welche Salimbeni sang. Sodann singen Damone und Aglante ein Rezitativ und Duett von Graun; ein „Coro“ di Graun macht den krönenden Schluß.

Eine vereinzelte Arie[1] Friedrich des Großen ist, Rolle (l. c. p. 104) ausgenommen, ganz übersehen worden; sie steht in Grauns *Il Giudizio di Paride* und wurde von Paolo Bedeschi (Paulino) vorgetragen; sie steht in F-moll und beginnt mit den Worten *M'affanna il cenno;* das Ms. der Kgl. Bibl. Berlin (8229) verzeichnet in der rechten Ecke ein „di Roy“. — Die Annahme Spittas, daß die Symphonie in G-dur, welche die Kgl. Bibl. in Stimmen aufbewahrt (Ms. 6652), zu einem der Schäferspiele *Galatea ed Acide* oder *Il Trionfo della Fedelta* gehörte, erweist sich als trügerisch.[2]

Alle Quellen sagen mehr oder minder offenherzig, daß Friedrich II. seine Machtbefugnis auch auf Dinge der Kunst ausdehnte, und daß namentlich der Kapellmeister Graun unter der Autokratie des königlichen Musikers zu leiden hatte. So soll Graun oft gezwungen worden sein, Opernarien, die Friedrich mißfielen, zum zweiten Male zu komponieren. Besonders ein Fall wird überall namhaft gemacht: in Grauns *Demofoonte* (1746) soll dem Preußenkönig die Arie *Misero pargoletto* mißfallen haben. Zelter gibt davon Nachricht.[3] Graun habe sich geweigert, die Arie ein zweites Mal zu komponieren und Friedrich habe infolgedessen die Hassesche Komposition dieser Arie in die Graunsche Oper einzulegen befohlen, welche jedoch allgemein für weniger schön erachtet wurde, als die Graunsche. Die Graunsche Fassung habe aber dadurch Zelebrität gewonnen[4] und sei vom Publikum bevorzugt worden, indem die Öffentlichkeit der Meinung war, der König habe Graun Unrecht getan. Bereits Mayer-Reinach (a. a. O.) hat darauf hingewiesen, daß Hasses *Demofoonte* erst 1748 komponiert wurde,

---

[1] Gerber behauptet (A. L. I, col. 449), daß Friedrich II. auch eine Arie „in Dreyvierteltakt“ für Grauns *Le feste galanti* geschrieben habe; an der Hand der vorhandenen Partituren ist diese Arie nicht zu eruieren. Auch behaupten Rolle (l. c., p. 104) und Ant. Balth. König (Versuch einer historischen Schilderung .. der Residenzstadt Berlin; 5. Teil, Berlin 1798, p. 127), Friedrich II. habe eine Arie für die Oper *Coriolano* beigesteuert, „die das Publikum so schön fand, daß durch die zu häufige Wiederholung derselben ein Gassenhauer daraus ward“; auch diese Arie ist nicht zu eruieren.

[2] Breitkopfs „Verzeichnis musikalischer Bücher“ 1760 p. 11 verzeichnet ein Sammelwerk „Arien von Ihr. Kön. Maj. von Preußen, von Ad. Hasse, Lampugnani, Pergolese und Ant. Giay. 6 Stück.“ Marpurg bespricht diese Sammlung in seinen Beyträgen (1759) IV, p. 331 und behauptet, daß weder Ort des Drucks oder Verlags, noch der Name des Herausgebers angegeben sei. Das Ganze sei eine musikalische handgreifliche Betrügerey, der Sammler habe alle Arien mißgehandelt und verhunzt und in Ansehung der *Verfasser* einiger dieser Stücke würde das Publikum hintergangen. „Kurz die ganze Charteke ist ein Pasquill auf den Sammler und Verleger.“

[3] Vgl. Preuß, Friedrich der Große. Berlin 1833. III, 481.

[4] Auch Ch. Gottf. Krause in seinem geistvollen Buch „Von der musikalischen Poesie“ bezeichnete diese Arie als eine, „deren Graunische Composition den Zuhörern Thränen auspressete“ (p. 260).

und daß somit in den 1746 stattgefundenen Aufführungen von Grauns *Demofoonte* die Hassesche Fassung der betreffenden Arie nicht eingelegt werden konnte. Soviel steht aber fest, daß Friedrich Grauns Arie nicht leiden mochte.[1] Zelter teilt mit, daß Fasch (Karl) diese Arie in Gegenwart des Königs lobte, und daß Friedrich darauf „ganz gelassen“ gesagt habe: „Die Arie möge sich gefallen lassen, wer da wolle, aber sie sei viel zu lang für die Situation. Ein Komponist müsse sich hüten, tief traurige Empfindungen über Maß auszuspinnen. Das eigentliche Interesse an den Leidenschaften bestehe im Werden und Wachsen; die Ruhe sei ihnen nicht eigen, man könne alle andern Fehler einer Musik leichter ertragen, als eine Traurigkeit, die nicht von der Stelle rücke.“[2] Ähnliches berichtet Reichardt:[3] „Der höchste Ausdruck der Leidenschaft sei freylich allen sehr empfindlichen Nerven, die keine plötzliche und heftige Berührung ohne Schmerz vertragen können, allemal beleidigend. Ein wahrhafter Charakterzug vom vorigen König (Friedrich II.) steht hier wohl am rechten Orte. Bey seiner großen Zartheit des Gefühls hatte er die Theorie, die schönen Künste müßten überhaupt angenehm und ergötzend seyn, und den Ausdruck nie bis zur höchsten Reibung oder gar Erschütterung treiben: und so verwarf er Grauns vortreffliche Arie *Misero pargoletto* in *Demofoonte*, weil sie zu wahr, zu klagend ihm war und ließ jederzeit, wenn die Oper Demofoonte von Graun aufgeführt wurde, statt jener Arie die angenehmere, aber weit schwächere Hassesche Komposition nehmen.“

Friedrich ging noch weiter:[4] er versuchte sich an einer Reformierung der

---

[1] Zu der Arie *Digli ch'io son fedele* aus Hasses *Cleofide* hat Friedrich der Große Fiorituren komponiert; die Niederschrift ist noch erhalten in Berlin, Kgl. Bibl. (M. S. autogr. F. B.); Phil. E. Bach hat auf den Umschlag geschrieben: „Die Veränderungen über diese Arie, welche in einem raren Originale in diesen Bogen eingeschlagen sind, sind von Friderico Magno, Königs von Preußen, eigenhändig für Porporino aufgesetzt“ („Die Musik“, 1. Septemberheft 1905 brachte einen Teil dieser Arie in photographischer Nachbildung).

[2] Friedrich schreibt am 29. Dez. 1751 an seine Bayreuther Schwester: „Je suis, comme vous, fidèle à la musique et passionné pour l'adagio; mais il faut un peu de mélancolie pour le rendre plaintif et je ne pourrai sentir que de la joie en vous voyant“ (Oeuvres, Berlin 1846 ff., tome XXVII, Ière Partie, p. 203).

[3] Musikalisches Kunstmagazin. 7. Stück, p. 66.

[4] Friedrichs starke Begabung für eigne poetische Arbeiten mag ihn wohl bestimmt haben, an den Libretti der Berliner Opern mitzuarbeiten; aber vielleicht haben ihn auch abfällige kritische Glossen über den Berliner Opernstil, welche von hervorragenden Literaten der Zeit stammten, empfindlich verletzt. Voltaire und Lessing urteilten über die Berliner Operndichtungen sehr abfällig; des ersteren Bemerkungen wiegen nicht schwer, da bei ihrer Abfassung persönliche Momente mitspielen; jedoch sind Lessings Auslassungn bemerkenswert. Die uns im „*Theatralischen Nachlaß*“ Lessings überkommene Satire *Tarantula* (Eine Possenoper im neusten italienischen Gusto oder Geschmack aufgesetzt von einem reisenden Liebhaber der Musik und Poesie, bey Eröffnung des Operntheaters in Teltow. Teltow an der Tyber 1749. Imprimatur. Leopoldo di Villati. Poeta di Sua Maestà) richtet sich aber doch nicht speziell gegen den

neapolitanischen Oper. In der Oper *Ifigenia* (1748) befahl er, wie Krause mitteilt,[1] daß der zweite Teil der Arie der Ifigenia *Caro Padre, aspetto morte* (2. Akt, 7. Szene) weggelassen und nur der erste Teil repetiert wurde. Schließlich hat Friedrich in dem von ihm verfaßten Textbuch der Graunschen Oper *Montezuma* der zweiteiligen Form der Arie den Vorrang eingeräumt; freilich finden sich neben der neuen Form, der Kavatine, auch noch Arien in der alten Da-capo-Form. Albert Mayer-Reinach, welcher im Vorwort seiner Neuausgabe dieser Oper sechs[2] Briefe abdruckt, die über Friedrichs Reformideen Auskunft geben, hat die Bedeutung der Reform überschätzt, und dem *Montezuma* die Stellung eines Vorläufers der Gluckschen Reformoper angewiesen; später hat Mayer-Reinach an andrer Stelle[3] seine Ansicht dahin präzisiert, daß der *Montezuma* „mit der Gluckschen Reformoper selbstverständlich innerlich gar nichts gemein habe; „man darf", sagt Mayer-Reinach, „das Graunsche Werk mit vollem Recht als einen Vorläufer einer Reformbewegung bezeichnen, die ihre Spitze gegen die typisch italienisch-neapolitanische Oper richtete". Man kann diesen Ausführungen seine Zustimmung nicht versagen; nur bleibt zu betonen, daß der Unterschied des *Montezuma* gegen die früheren Werke nur formeller Natur war, — wie auch Mayer-Reinach zugibt — und daß sich schließlich auch die Reform nur auf das Gebiet äußerlicher Gestaltung erstreckte;

Hofpoeten Villati. Schon in der von Maltzahn nnd Boxberger besorgten Bearbeitung der Danzel-Guhrauerschen Lessing-Monographie ist darauf hingewiesen worden, daß sich *Tarantula* an Lessings Freund, den Berliner Hofkomponisten Agricola wandte. Agricola hatte 1749 in Marpurgs „Krit. Musicus an der Spree", zwei „Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tiber an den kritischen Musikus an der Spree" veröffentlicht, unter dem Pseudonym Flavio Onicio Olibrio. Marpurg, gleicherweise ein Freund Lessings, beantwortete diese Schreiben in seinem Organ unter dem Pseudonym Claus Steffen. Lessing hat schon im Personenverzeichnis seines Possenspiels reichlich auf seine Freunde angespielt. Er läßt Olibrio, einen „närrischen Musicus" auftreten, ferner eine gewisse Lominte; dieser Name ist aber nur eine Permutationsform von Molteni, und Molteni war der Name von Agricolas Gattin (Benedetta Emilia M.). Schließlich sagt Lessing am Schluß seines Personenverzeichnisses: „Wenn es möglich seyn wird, will ich auch unseren ehrlichen Schulmeister allhierm Claus Steffen eine Rolle geben". Claus Steffen war Marpurg. Somit erweist sich Lessings Zusatz *Imprimatur. Leopoldo di Villati* .... lediglich als ein Scherz; nichtsdestoweniger war natürlich dieses Possenspiel eine Verspottung der oberflächlichen italienischen Opernmache. In der Allg. deutschen Bibliothek (61. Band, 2. Stück, p. 418) wird *Tarantula* „nur der Anfang einer Satyre auf die Sucht nach italienischen Opern und die Geringfügigkeit ihres Gehalts" genannt. Es heißt ferner: „Das *Imprimatur* auf der Kehrseite des Titels ist von dem ehemals bekanntern Verfasser mittelmäßiger Texte zu verschiedenen Berlinischen Opern, Leopoldo di Villati, Poeta di Sua Maestà." — Ein herbes Urteil über Villati bringt C. M. Plümicke (Entwurf einer Theatergeschichte, Berlin und Stettin 1781, p. 126).

[1] Chr. Gottl. Krause, Von der musikalischen Poesie; Berlin 1752, p. 406.

[2] Ein siebenter Brief Friedrichs, der Montezuma erwähnt, ist an den Grafen Algarotti (nach Venedig) gerichtet; datiert 26. (Mai?) 1754.

[3] M. f. M. 1905, p. 20 ff.

zweifellos hat die Kavatine den Fluß der dramatischen Entwicklung begünstigt, aber der Geist des Ganzen, der dramatische Ausdruck, ist schließlich der alte geblieben; die Behauptung Mayer-Reinachs, „die Art und Weise der musikalischen Ausführung des Montezuma" berechtigte dazu, „dieser Oper einen ganz besonderen Platz in der Geschichte der Oper anzuweisen." entbehrt der überzeugenden Begründung.[1]

In seinen Opernarien hat Friedrich II. mit der naiven Dreistigkeit des Dilettanten Hasse und Graun kopiert, in den Instrumentalwerken ist er vollkommen vom Geschmack seines Lehrers Quantz befangen. Über die musikalisch-technische Ausbildung Friedrich II. hat namentlich Reichardt falsche Angaben verbreitet. Spitta hat in dem Vorwort,[2] das seiner Ausgabe[3] eines Teils der Flötenwerke des preußischen Königs beigegeben ist und welches wohl teilweise *ad usum delphini* geschrieben wurde, den wahren Sachverhalt klargestellt. Friedrich II. war ein begabter und routinierter Amateur; wenn er zuweilen seine Kompositionen nur skizzenhaft anfertigte und die Vollendung einem Berufsmusiker überließ, so lag das nicht an Impotenz, sondern am Mangel an Zeit; zudem war das Fixieren von Melodie und Baß durch den Komponisten und das Eintragen der Mittelstimmen durch einen Hilfsarbeiter, der kompositorischen Praxis selbst guter Komponisten ganz gewöhnlich.[4] Friedrich II. erwarb sich eine sichere Beherrschung des technischen Apparats; trotzdem zeigen seine Werke neben Fehlerfreiem dilettantische Züge und Ungeschicklichkeiten. Bedenklich — wenn auch beweiskräftig für die Güte seiner musikalischen Begabung — war aber der Geschmack des königlichen Komponisten; außer seiner eigenen Flötenmusik ließ er nur diejenige Quantz' gelten;[5] daher erklärt sich auch der Schematismus in seinen

---

[1] Es erübrigt sich, anzumerken, daß auch Hiller die neue Gestaltung der Arien des Montezuma bemerkte (Lebensbeschreibungen .... Leipzig 1784, p. 92: „Die meisten Arien dieser Oper sind ohne Wiederholung"), aber er hat diese Änderung nicht als eine bedeutsame Reform hingestellt; auch Rolle ist das Novum nicht entgangen (l. c. p. 104); vgl. G. Thouret, Friedrich d. G. als Musikfreund .. Leipzig 1898, p. 71 f.

[2] Auch abgedruckt in der Vierteljahrsschrift 1889, p. 350 ff.

[3] Musikalische Werke Friedrichs des Großen. Leipzig 1889. 4 Bände: 25 Sonaten für Flöte und Klavier, 4 Konzerte für Flöte und Streichorchester.

[4] Wir finden diese Gewohnheit auch für Graun bestätigt; vgl. in dieser Darstellung p. 351, Anmerkung 2. Schubart (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806, p. 82) behauptet, Graun habe seine Bässe „herrlich beziffert" und Graun selbst hätte mit vollem Grunde behauptet, „daß es Faulheit oder Unverstand sey, wenn man dieß unterlasse". Auch Antonio Lotti benutzte einen Hilfsarbeiter; vgl. Chr. Gottl. Schröter, Lezte Beschäftigung mit musikalischen Dingen. Nordhausen 1782, p. 8: „Diesen grundehrlichen Italiener (Lotti) habe ich aufs genaueste kennen gelernt, indem ich auf königliche Kosten über anderthalb Jahr Haupt-Notist bey ihm gewesen, und zu seinen meistenteils auf einzeln Blättern componierten Sachen die Mittelstimmen beyfügen mußte: welches Zutrauen für mich eine große Ehre war."

[5] Wie C. F. Pohl mitteilt (Mozart und Haydn in London. Wien 1867, I, 56) haben die Musiker Kottowski und Kolbitz Flötenkompositionen Friedrich II. in London zum

Werken. Spitta findet die Ecksätze seiner Sonaten zumeist matt und äußerlich und kann nur in den Adagiosätzen liebliche und schwärmerische Momente konstatieren. Daß sich das eigentliche, tief innerliche musikalische Fühlen auf die langsamen Sätze beschränkt, fanden wir für die gesamte Instrumentalmusik vor den Mannheimern charakteristisch; es galt nur in dem langsamen Satze warme und liebliche Töne anzuschlagen; der naheliegenden Gefahr, diese einzige Stimmung des Satzes zu übertreiben, ist auch Friedrich, wie seine Vorbilder, unterlegen; seine langsamen Sätze triefen von Wohllaut, Sentimentalität und einer bukolischen Süßlichkeit, die zwar dem Psychologen das Verständnis für den Träumer von Rheinsberg erleichtern — so wie ihn Menzel und Fontane geschildert haben — aber rein musikalisch uns heute langweilen. In der Oper beschränkte sich Friedrichs Geschmack in der Hauptsache auf Hasse und Graun;[1] daß er 1753[2] eine *Opera buffa* einrichtete, beweist nicht, daß er diese Literatur hoch wertete.[3] Es ist sehr charakteristisch für Friedrich II., daß er anfänglich für Gluck kein Verständnis bekundete, und daß erst Reichardt, der Gluck nacheiferte, — wenn er auch, mit Hassescher und Graunscher Musik großgezogen, nicht von der Tradition loskam, — seinem königlichen Herrn bei der Erfassung der Gluckschen Reformen behilflich sein mußte. Man könnte den musikalischen Geschmack Friedrich II. als eine Privatsache den speziellen Biographen überlassen, wenn nicht eben dieser große Preußenkönig auch in Sachen der Kunst von seinem Krückstock einen moralischen Gebrauch gemacht hätte.

Als Agricola 1759 beim Tode Grauns als Dirigent der Kapelle angestellt wurde — jedoch ohne den Titel und Gehalt eines Kapellmeisters! — sollte er die Machtstellung Friedrich II. kennen lernen; die Oper *Amore e Psiche* (4. [5.?] Oktober 1767) erntete großen Tadel von seiten des Königs;[4]

Vortrag gebracht; Kottowsky war Flötist in der Berliner Kgl. Kapelle; Kolbitz ist dagegen in den üblichen Lexicis nicht zu eruieren. Vielleicht liegt eine Verwechslung vor mit Kolditz (cf. Gerber, Altes Lexikon I, col. 747).

[1] Reichardt berichtet, daß Friedrich II. in der Musik der neueren Italiener zuweilen eine „musique de cabaret" gesehen habe und infolgedessen Reichardt „für die neuen Italiäner" gewarnt: „so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau." (Musikalische Monatsschrift, Berlin 1792, p. 70).

[2] Die Spenersche Zeitung vom 31. May teilt mit: „Da nunmehro Sr. Königl. Majestät auch comische Opern aufführen lassen wollen, so sind dazu bereits in Italien 6 geschickte Acteurs und Actricen in dero Dienste angenommen worden" (vgl. auch die Nachricht vom 1. Dezember 1753).

[3] Reichardt bemerkt: „Der italienischen *Opera buffa*, die zuweilen, wiewohl selten für hohe Gäste in Potsdam spielen mußte, wohnte er aus Abscheu für die neue und komische Musik äußerst selten und fast nie ein ganzes Stück hindurch bei." (Musikal. Monatsschrift, col. 70; Berlin 1792).

[4] Friedrich schrieb an den Intendanten Pöllnitz unter dem 19. Oktober: „Vous direz à Agricola qu'il faut qu'il change tous les airs de Coli qui ne valent rien, ceux de Romani et le récitatif qui est mauvais d'un bout à l'autre; pour second opéra on jouera l'Ifigénie de Graun. Coli fera le role de l'Astrua".

desselben Komponisten Oper *Oreste e Pilade* (Januar 1772) beehrte der König „mit seiner hohen Gegenwart“ nicht; sie mußte gleicherweise umgearbeitet werden und erhielt erst im Dezember desselben Jahres „durch eine glücklichere Komposition“ und „durch eine bessere Ausarbeitung des Textes“ den erwünschten Beifall; der Titel war geändert worden in *I Greci in Tauride*. Nicht viel besser erging es anfänglich Reichardt, welcher im September 1775 Friedrich dem Großen eine Oper zur Beurteilung seiner Fähigkeiten überreichen ließ; Reichardt spekulierte auf den Kapellmeisterposten, den Agricola bis 1774 eingenommen, dann aber an Fasch abgetreten hatte. Reichardt erkundigte sich eingehend nach dem Geschmack Friedrich des Großen und der Berliner Militärkapellmeister C. J. Jacobi teilte ihm mit, Reichardt solle in dem Begleitschreiben zu seiner Oper erwähnen, er habe sich Graun und Hasse zum Vorbild genommen. Reichardt befolgte diesen praktischen Wink wörtlich: „Eurer Königl. Majestät wage ich eine Oper zu überreichen, bei deren Bearbeitung mir Hasse und Graun Muster gewesen sind“. Friedrich ließ antworten, er wolle das Werk aufführen lassen, um zu beurteilen, „ob und in wie weit solche den Arbeiten eines Graun und Hasse zur Seite gestellt zu werden verdienen“. Reichardt trat schließlich die Stellung des Opernkapellmeisters 1776 an; obwohl er dem König mit einer eximiert servilen Höflichkeit entgegenkam, wurde auch er herb kritisiert; wir können dies an der Hand eines Aktenstückes beweisen, das bisher übersehen worden ist. In diesem Schreiben[1] vom 7. Oktober 1782 legt Reichardt zunächst dem König eine Liste der Bühnenangehörigen vor, welche in den vom König befohlenen Aufführungen der Opern *Artaserse* und *Silla* (beide von Graun) mitwirken sollten. Reichardt schreibt ferner: „Das vortreffliche Sujet und die meisterhafte poetische Bearbeitung der Oper Silla“ — die Dichtung stammte vom König selbst! — „enthusiasmiert mich so, daß ich wage Eure Königl. Majestät ganz untertänigst um die einzige Gnade zu bitten, mir diese Oper Silla für diesen Karneval neu komponieren zu lassen, um einmal zeigen zu können, daß ich des gnädigen Wohls und des Unterrichts Eurer Königlichen Majestät nicht ganz unwürdig bin. Ich ersterbe in tiefster Devotion Eurer Königl. Majestät alleruntertänigster Knecht Reichardt“. Die plumpe Schmeichelei hat Friedrich sehr verdrossen; er schrieb auf das Gesuch eine seiner berühmten Randglossen: „Er soll keine Oper komponieren; das versteht er nicht, oder macht das nicht recht. Er soll nur thun, was ich befohlen habe“.[2] Erst in späteren Jahren hat Friedrich

[1] Staatsarchiv Berlin. Rp. 96, 401 T.

[2] Bei näherem Zusehen gewinnt die Persönlichkeit Reichardts nicht an Sympathie. Im „Journal des Luxus und der Moden“, Weimar 1793, p. 340, 650 wurde er heftig angegriffen; er hat sich infolgedessen (ibid. 1794) verteidigt, aber sehr pathetisch und

seinem Kapellmeister Reichardt ungeteilten Beifall gezollt; aber es bleibt anzumerken, daß in dieser Zeit sein Interesse für Musik stark verblaßt war, wie ja seine gesamte geistige Elastizität merklich nachließ.

Auch für die Instrumentalmusik, welche die Berliner Musiker komponierten, war der rückständige Geschmack des Königs maßgebend, obwohl auch die Berliner Theoretiker dafür verantwortlich zu machen sind, daß das Flache und Geistlose einen positiven Wert repräsentierte. Den idealen Instrumentalkomponisten sah Friedrich in seinem Lehrer Quantz; dieser war der einzige unter den Berliner Musikern, vor dem er sich beugte;[1] ihm hat er auch ein Denkmal „auf dem Kirchhofe in der Nauenschen Vorstadt"[2] setzen lassen. Quantz war der einzige, der sich im Musiksalon ein intimes *Bravo* erlauben durfte, während der fähigste Kopf unter den Kammer-

---

großsprecherisch. Vgl. auch H. Steffens, Was ich erlebte. Breslau 1841, IV, 142 ff.; ferner Meusel, Miscellaneen 1783, p. 293 u. G. Schlesier, Schriften von F. von Gentz. Mannheim 1838, 1. Bd. Gertrud Mara nennt ihn einen „aufgeblasenen Egoisten", obwohl auch sie die Geduld Reichardts hartnäckig auf die Probe gestellt hat (vgl. Allg. mus. Zeitung 1875, col. 562). In den Briefen Kirnbergers an Forkel, welche H. Bellermann mitgeteilt hat (Allg. mus. Zeitung 1871, col. 529 ff.), häufen sich die stark abfälligen Urteile über Reichardt und seinen Anhang sehr auffällig. Reichardt erscheint als ein „Windbeutel", Marpurg als die „Canaille", auch werden beide „Gesindel" und die „beiden Buben" genannt, welche „pasquillenmäßig" denken. In der Oper scheint es ohne ernstere Konflikte nicht abgegangen zu sein. Kirnberger schreibt mit fühlbarer Genugtuung an Forkel am 15. Januar 1780: „Beim Anfange des zweiten Actes sang Madame Mara eine von Reichardt ohne Ordre I. Maj. eingerückte Arie, deren Gesang so unverständlich wie der Schwalben ihrer, welche sogleich so auffallend gegen die Graunsche Musik war, daß I. Maj. Sich zum Flügel naheten und ihn fragten, von wem die infame Arie sei, vermuthlich von seinem neuen Capellmeister (mit spöttischem Tone). Als man es bejahte, sagten I. Maj. zum Herrn Joseph Benda: Hat Er wohl jemals so eine infame Arie gehört? der Gesang eben so wäre, es (als) wäre er aus den Schenkhäusern geholt; nur die Kerls in Bierhäusern spielen solch Zeug, sagten Höchst Dieselben. Am Ende wurde dem Herrn Benda befohlen, Reichardten im Namen des Königs zu sagen: wenn er nicht besser componiren könne oder wollte, so würde Er ihn ehester Tage zum Teufel jagen. Dieses ist auch so ausgerichtet worden. Um nun Reichardten sehr zu mißhandeln bat Mara denselben zu sich, versicherte ihm seine gute Gesinnung gegen ihn und gab vor, er wolle ihm praeveniren, um nicht zu erschrecken, wenn der Herr Joseph Benda des Königs Befehl an ihn ausrichten würde und sagte es buchstäblich alles, wie es vom Anfang bis zum Ende war, welches vielleicht Herr Benda noch ein wenig moderirt haben würde. Des andern Tages, als den Donnerstag sollte die Probe der Hasseschen Oper *Ditone* [*Didone abbandonata*] sein, in derselben hatte Reichardt auch eine Sinfonie zum Anfang statt der Hasseschen wollen spielen lassen, ist auch schon in allen vorhergewesenen Proben probiert worden und, wie man sagt, etwas abscheuliches gewesen. Der Herr Joseph Benda traute aber dem Frieden nicht und sagte daher, er wolle es nicht thun, weil es eben so ohne Ordre des Königs wie mit der verunglückten Arie wäre. Also wurde eine Graunische zum Anfang gemacht, und Reichardt sehr schimpflich hierdurch prostituirt." (Allg. musikal. Zeitung 1871, col. 647).

[1] Beyträge zu den Anekdoten und Charakterzügen aus dem Leben Friedrichs des Zweiten. Berlin 1788, p. 84 ff.

[2] Nikolai, Beschreibung der Königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam. Berlin 1786. 3. Aufl. III. Bd., p. 1303.

musikern, Emanuel Bach — die Brüder Graun waren nur in der Oper tätig — sich in seinem Unmut über das befohlene Silentium damit begnügen mußte, kompositionstechnische Fehler Friedrichs II. am Cembalo durch markierten Anschlag hervorzuheben. Derselbe König mit seinem naturkräftigen Genie, der nach der Schlacht bei Kesselsdorf in Dresden einrückte und trotz aller Verwirrung den Besiegten zwang, ihm eine Oper am nächsten Tage aufzuführen, derselbe, der am Morgen der Schlacht von Hohenfriedberg Zeit fand, dem geschätzten Kastraten Porporino nach Venedig zu schreiben, er solle nach Berlin fahren, um die Rolle des *Adriano* wieder zu übernehmen,[1] erwies sich daheim im Musikzimmer als ein echter Dilettant:[2] bei jeder mißglückten Passage wollte er seine geliebte Flöte zerschlagen.[3] Zelter hat in einer am 17. August 1809 in Königsberg im kronprinzlichen Palais gehaltenen Rede[4] darauf hingewiesen, daß Emanuel Bachs musikalisches Empfinden dem des Königs nicht konform war, und daß er deshalb den Dienst des Königs quittierte. Zelter teilt auch eine von Bach herrührende satirische Bemerkung mit, die eine wahre Apotheose der Berliner Musikphilisterei ist.[5] Ungern wurde Emanuel Bach nach Hamburg entlassen. Friedrich selbst soll gesagt haben: „es ist mir selbst schon ärgerlich gewesen, daß ich Bachen habe gehen lassen."[6] Als ein Sohn des Hamburger Kapellmeisters, Johann Samuel Bach, in Berlin bei dem Maler Andreas Krüger studierte, scheint Friedrich den Sohn seines ehemaligen Kammercembalisten unterstützt zu haben.[7]

Der Einfluß Quantz' — mit dem Umweg über Friedrich II. — war bedeutend. Reichardt nennt Quantz einen sehr „despotischen Regenten",[8]

---

[1] Henri Blaze de Bury, Le chevalier de chasot. Paris 1862, p. 86.

[2] Vgl. Oeuvres de Frédéric le Grand. Berlin 1846ff.; XXVII, Ière part. p. 274.

[3] Karl von Weber, Aus vier Jahrhunderten. Leipzig 1861, Neue Folge; II, 269.

[4] Die Rede wird mitgeteilt von Preuß, Friedrich der Große. Berlin 1832—34. III. Bd. (Berlin 1833), p. 480 ff.

[5] Bach bezeichnete Madame Quantzens Schoßhund als das fürchterlichste Tier in der preußischen Monarchie; denn vor diesem Tiere fürchte sich Mad. Quantz, vor Mad. Quantz aber Herr Quantz und vor Herrn Quantz wieder der größte Monarch der ganzen Welt, Friedrich der Große; vgl. auch Encyclopédie méthodique, tome Musique. Paris 1791, p. 69a; Bach soll über Friedrich II. gesagt haben: „Vous croyez que le roi aime la musique; non il n'aime que la flûte: et encore si vous croyez qu'il aime la flûte, vous vous trompez, il n'aime que sa flûte."

[6] Beyträge zu den Anekdoten .... aus dem Leben Friedrichs II. Berlin 1788, p. 23ff.

[7] Nikolai, Beschreibung der Königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam. Berlin 1779. Neue völlig umgearbeitete Auflage. II. Bd., 4. Anhang, p. 96.

[8] Vgl. Reichardts Mitteilungen in der „Musikalischen Monatsschrift" (3. Stück, Berlin, September 1792, p. 69). Reichardt behauptet, daß man Quantz und seine Meinungen „in allen Äußerungen und Urteilen des Königs über die Kunst" erkannte. Reichardt behauptet ferner, daß Quantz mit Hasse sympathisiert habe, daß er in Hasse vor allem den Dresdener Oberkapellmeister und den in Italien populären Mann schätzte,

und ein Ausländer wie Burney erkennt auf den ersten Blick, daß Quantz in der Tat die maßgebende Persönlichkeit des musikalischen Berlins ist; wir haben auf Burneys Auslassungen näher einzugehen (Tagebuch III, 170 ff.). Man hat zuweilen Burney als einen oberflächlich urteilenden „Touristen" hingestellt, welcher alles „flüchtig beäugelt"[1] und dann rasch urteilt; wenn auch des öfteren die Angaben des Engländers einer gediegenen Grundlage entbehren, so ist doch sein Urteil in den Hauptpunkten von einer überraschenden kritischen Reife. Burney hat in Mannheim „das große Originalgenie" in Stamitz erkannt, und er hat auch in Berlin mit sicherem Auge die Modernen von den Alten zu unterscheiden verstanden. Burney fand, wie er berichtet, in Berlin zwei Parteien; er verzeichnet beider Grundtendenz; die eine Partei sah in Quantz und den Brüdern Graun ideale Komponistentypen,[2] die andre schwor auf Franz Benda, Emanuel Bach, Pergolese und Jomelli. Die jüngere Partei fand Karl Heinrich Graun ohne Originalität des Geschmacks, bestritt, daß er jemals „prächtig oder donnernd sei" und „daß durch alle seine Werke ein gleichschwebender Ton[3] herrsche, der niemals ans Erhabene reiche, ob man gleich öfter das zärtlich Rührende darin antreffe". Die Gegner Grauns waren „eben so wenig geneigt, ihm große Erfindung und Ursprünglichkeit der Ideen einzuräumen und stehen in dem Gedanken, daß man noch vollkommenere Muster der Kirchenmusik in den Chören von Händel, in den Arien und Duetten von Pergolesi und Jomelli finden könne"; ebensowenig wollte es dieser Partei[4] begreiflich erscheinen, „daß man den Komponisten unnachahmlich nennen könne, der selbst ein Nachahmer (Vincis) gewesen". Aber dem Konzertmeister Graun gaben „die Bewunderer der

---

(Hasse hatte ja auch Quantz bei Scarlatti eingeführt) und daß er im Gegensatz dazu Karl Heinrich Graun mehr als Sänger denn als Komponisten behandelte, was Graun mit Sanftmut ertrug. „Auf dieses Verhältnis zwischen Quantz, dem Lehrmeister des Königs und Graun, dem Kapellmeister desselben, beruhen noch in Berlin unvertilgbare Mißbräuche".

[1] Vgl. auch Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Frankfurt und Leipzig 1774; I p. 64 ff., 81.

[2] Nikolai sagt mit einem starken Lokalpatriotismus, die beiden Graun, E. Bach und Benda hätten in Berlin eine „musikalische Schule" gestiftet, „die Originalität hatte und auf viele deutsche Componisten wirkte" (Freymüthige Anmerkungen über des Herrn Ritters von Zimmermann Fragmente über Friedrich den Großen. Berlin und Stettin 1791—92. II. Abteilung, p. 281).

[3] Vgl. Caspar Dünkelfeind (Chr. G. Schröter?), Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über Herrn Nichelmanns Tractat von der Melodie. Berlin 1755, p. 3.

[4] Vgl. Kirnbergers entrüsteten Brief an Forkel (vom 12. Juni 1779 datiert: „Berlin ist so verdorben im Geschmack für die wahre Musik, daß der meiste Teil von Menschen hier sagt: dem Himmel sei Dank, daß die barbarischen Zeiten vorüber sind, Händels, Bachs, Grauns, Hasses usw. Musiken anzuhören, und daß man deren Namen nicht mehr nennen mag hören.. Eine Schande vor das sonst so berühmt gewesene Berlin bei Bachs und Grauns Zeiten." (Allg. mus. Zeitung 1871, col. 529 ff.).

modernen Musik noch weniger Quartier als seinem Bruder. Seine Ouvertüren und Symphonien finden sie oft den Lullischen zu ähnlich, und zu überhäuft mit Noten, um, wenn sie zu Berlin gespielt werden, eine andre Wirkung hervorzubringen als diese, daß sie die Zuhörer übertäuben und da, wo das in seinen Konzerten und Kirchenkompositionen nicht der Fall ist, ist die Länge eines jeden Satzes unmäßiger, als es die christlichste Geduld ausstehen kann". Diesen Berliner Urteilen setzt Burney sein eigenes gegenüber, das wir vollständig wiedergeben müssen:

„In Ansehung des allgemeinen und Nationalgeschmacks in der Komposition und Spielart, scheint es (das musikalische Berlin) itzt so sehr nach einem Muster gebildet, daß es alles, was Erfindung und Genie heißt, ausschließt. Vielleicht wäre es ebenso vernünftig, wenn man annehmen wollte, das Blut eines Quantz oder eines Grauns, wenn es in die Adern eines andern Komponisten gebracht werden könnte, würde besser zirkulieren als sein eignes, als sich einzubilden, ihre Ideen und Einfälle, wenn er sich solche zugeeignet hätte, würden ihm besser zustehen, als die Ideen und Einfälle, welche er von der Natur erhalten. Von allen Tonmeistern, welche seit länger als dreißig Jahren in preußischen Diensten gestanden, haben vielleicht nur zweene, nämlich C. P. E. Bach und Franz Benda ganz allein den Mut gehabt, selbst Original zu sein; die übrigen sind Nachahmer. Quantz ist ein Mann von vieler Einsicht und spricht gut über die Musik, allein Sprechen und Komponieren ist zweierley. Als er sein Buch vor länger als zwanzig Jahren schrieb, waren seine Meinungen frei und uneingeschränkt, das sind sie itzt nicht mehr. Und Grauns Kompositionen waren vor dreißig Jahren elegant und simpel, denn er war einer der ersten unter den Deutschen, welche die Fugen und andre dergleichen schwerfällige (!) Arbeiten beiseite setzten und zugaben, daß wirklich ein Ding vorhanden sey, das Melodie hieße, welches die Harmonie unterstützen (!) und nicht niederdrücken sollte; allein, obgleich die Welt immer in ihren Kreisen fortgeht, so haben sich doch schon seit langer Zeit verschiedene Berliner Musiker bemüht, solche in ihrem Lauf zu hemmen und zum Stillstand zu bringen."

Auch spricht Burney offen aus, daß der musikalische Geschmack Friedrich des Großen maßgebend war.[1] Er sagt: „Im Ganzen genommen, wurden meine Erwartungen von Berlin nicht erfüllet, denn ich fand nicht, daß der Geschmack in der Komposition oder in der Spielart, welchen Se. Majestät der König von Preußen den Vorzug beylegt, meinem Begriffe von der Vollkommenheit entspräche. Ich spreche sowohl hier als anderwärts

[1] Eine Verteidigung Friedrich II. versuchen Gerber, Altes Lexikon I, col. 451 und Georg Benda (K. v. Holtei, 300 Briefe aus 2 Jahrh. Hannover 1872; I, p. 29 ff.).

nach meinen Empfindungen. Indessen würde es Verwegenheit von mir seyn, wenn ich mein einseitiges Urteil dem Urteile eines so erleuchteten Monarchen entgegensetzen wollte, hätte ich nicht glücklicherweise die Meynung des größesten Teils von Europa auf meiner Seite. Denn, müßte es auch zugegeben werden, daß Se. Majestät den goldenen Zeitpunkt in der Musik gewählt hätten, so scheint es doch nicht, daß derselbe den besten Komponisten aus diesem Zeitpunkte D e r o Gunst geschenkt haben. Vinci, Pergolese, Leo, Feo, Händel und viele andre, welche in den besten Zeiten von Quantz und Graun geblüht haben, halte ich für größer an Genie und Geschmack als sie. Und dennoch sind die Namen Graun und Quantz zu Berlin heilig und wird mehr darauf geschworen, als auf Luther und Calvin." Trotz der Toleranz in Religionsdingen, meint Burney, ist doch derjenige, „der nicht graunisch oder quantzisch ist, vor Verfolgung nicht sicher." Quantz' Kompositionen fand Burney veraltet und betonte, daß sie schon 40 Jahre alt seien. Von Berlin ging Burney nach Hamburg und erfreute sich dort an der neueren Art Emanuel Bachs; er sagt aufatmend: „In diese Stadt kommt man, ohne examiniert oder von Accisbedienten belästigt zu werden"; denn in Berlin hatte er die „Fragen einer jeden Schildwacht" beantworten müssen. Aus demselben Gefühl heraus sagte Franz Benda noch 1782 zu Ernst Wilhelm Wolf:[1] *Non sum quamuis eram.* Auch Reichardt hat sich über den verknöcherten Berliner Geist mit seltner Offenherzigkeit ausgesprochen: „Jedermann weiß es, daß die berlinisch italienische große Oper, die ich seit zwölf Jahren dirigiere, in den letzten Jahren der vorigen Regierung zu einer solchen Schlechtigkeit herabsank, daß sie auch von keiner einzigen Seite mehr für den Künstler wahren Wert hatte. Der König sah sie gar nicht mehr (!) .... ich sollte Paris verlassen, um in Berlin mein altes italienisches Opernflickwerk für das Karneval zu besorgen .... ich kam aus jener großen fast idealischen Kunstwelt (Paris) nach Berlin und flickte und verstümmelte eine alte Hassesche Oper und meine eigene alte Arbeit in der Artemisia für neue Sänger".[2] Solche Auslassungen bedürfen keines Kommentars; wer sich über die Stümpereien in der Berliner „Musikübenden Gesellschaft" orientieren will, lese die handschriftlichen Zusätze in dem Exemplar der Marpurgischen Beyträge, das die Kgl. Bibliothek Berlin besitzt (I, 392 ff., 412 und an vielen andern Stellen).

Der Übersetzer von Burneys Tagebuch verteidigt die Brüder Graun gegen die Angriffe von seiten des Engländers, gibt aber unumwunden zu, daß die Berliner Schule diskreditiert war;[3] jedoch schiebt er die Haupt-

[1] Auch eine Reise, aber nur eine kleine musikalische ..... Weimar 1784, p. 10.

[2] Joh. Fr. Reichardt an das musikalische Publikum seine französischen Opern *Tamerlan* und *Panthée* betreffend. Hamburg, o. J. p. 5, 16, 19.

[3] Reichardt beantwortet die Frage: „warum gefällt die berlinische Musik nicht allgemein?" (sic!) dahin, daß er sagt, „viele (!) von den berlinischen Componisten haben

schuld auf die Berliner Theoretiker (a. a. O., III, 310): „Aber nicht sowohl Berliner Komponisten, als Berliner musikalische Schriftsteller sind schuld an dem üblen Ruf der Berliner Schule. In Wien, Mannheim gibt es Komponisten so, so! Nur lassen sie auch bei andern fünf gerade sein; und so ziehen sie sich denn auch keine Feindschaft auf den Hals. Die Berliner Kritiker verkannten das Genie andrer Komponisten, sobald sie gegen die Regeln der musikalischen Grammatik verstießen; und ob sie gleich mit Fug gegen manchen wahren Unsinn in großer Italiener Werken eiferten, so hatte es doch oft das Ansehen, als ob sie alles Gute zu eilig übersähen und dem Genie nicht erlaubten, etwas zu wagen — wenn es nicht aus ihrer Schule war. Das macht fraglich ebensowenig Freude, als es bessert."

Die theoretischen Autoritäten Berlins waren außer Quantz Kirnberger, Marpurg, Agricola und Nichelmann. Hinsichtlich der beiden ersteren, Kirnberger und Marpurg, hat Riemann in seiner *Geschichte der Musiktheorie* ausführlich dargelegt, daß ihre theoretischen Arbeiten rückschrittlich und von einem geistlosen Schematismus erfüllt sind; ihre Werke bedeuten „in der Geschichte der Musiktheorie nichts weiter als *die klassische Form der Resorption der aus dem bisherigen Geleise herausweichenden Ideen Rameaus durch die glatt in dem Geleise fahrenden*" (a. a. O., S. 476); selbst Friedrich II.[1] scheint die Impotenz Kirnbergers erkannt zu haben,[2] da er die ihm angetragene Widmung der „Grundsätze des Generalbasses als erste Linien der Komposition" derb ablehnte.[3] Vielleicht war Friedrich II. nicht ganz unparteiisch: Padre Martini hatte dem preußischen König 1761 durch Algarotti den ersten Band seiner *Storia della musica* gesandt; Algarotti bemerkte in einem Schreiben an M. de Catt (Bologna, 11. April 1761):

„Je le [Martini] crois digne de présenter son travail au Roi parce qu'il est estimé de M. Quantz et que, au milieu de la corruption moderne, il conserve dans ses compositions la dignité de l'ancienne musique."

---

eine Trockene und Dürre in ihren Arbeiten, die notwendig die Zuhörer gähnen lassen muß"; er fordert aber für die berlinischen Stücke auch berlinischen Vortrag (Schreiben über die Berlinische Musik, Hamburg 1775, p. 11.).

[1] Vgl. Beyträge zu den Anekdoten ... aus dem Leben Friedrichs des Zweiten. Berlin 1788, p. 23.

[2] Unter den Berliner Musikern ist Reichardt anfänglich sehr lebhaft für Kirnberger eingetreten (Über die Berlinische Musik, Hamburg 1775, p. 18); dagegen ist J. C. F. Rellstab mit sehr heftigen Worten gegen Kirnberger aufgetreten (Über die Bemerkungen eines Reisenden. Berlin, s. d. [1789], p. 37).

[3] „Seine Königliche Majestät von Preußen etc. Unser allergnädigster Herr können Sich von dem angekündigten Werke des prinzlichen Kammer-Musici Kirnberger in Berlin nicht überreden, daß solches etwas Neues und vorzüglich Nützliches für die Tonkunst und musikalische Composition enthalten könne, da der General-Baß bereits vor vielen Jahren zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht worden ist und wollen demnach solches gedachten Kirnberger auf seine Vorstellung von ehegestern nicht verhalten. Friedrich." (Potsdam, 25. Februar 1781.)

Also auch hier ging der Weg der *corruption moderne* über den unfehlbaren Quantz.[1] Die Quantz-Biographie von Albert Quantz (1877), deren Unwert bereits Chrysander bloßgelegt hat, schweigt über alle diese Dinge.

Eingehenden Studien Max Friedländers[2] verdanken wir eine Übersicht über die Lieder und Oden Marpurgs und Kirnbergers; diese sind sehr dürftig und reizlos und charakterisieren ihre Schöpfer als trockene Philister. Schon die Zeitgenossen erkannten Kirnbergers schwache Seiten;[3] Nicolai sagt in den oft erwähnten „Anekdoten" (6. Heft 1792, S. 163 Ankg.): „Kirnberger besaß vielfache Einsichten in die Musik, nicht nur in den harmonischen Teil derselben, sondern hatte auch über die Wirkung nachgedacht, worüber es ihm an sehr guten theoretischen Gedanken nicht fehlte; aber er dachte nicht daran, sie auszuführen, hatte auch vielleicht nicht Talent genug dazu. Er suchte nicht gute Musik hervorzubringen, sondern nur was irgend fehlerhaft war, für noch fehlerhaft auszuschreyen, wobey er außerdem oft sehr nach Leidenschaft urtheilte. Er selbst hatte, außer daß er seine eignen Kompositionen spielte, gar keine praktische Geschicklichkeit und war besonders bey der Aufführung höchst unsicher im Takte." Mit dem Königlichen Lotteriedirektor Marpurg war es nicht viel anders; Karl Spaziers „Rechtfertigung Marpurgs und Erinnerung an seine Verdienste"[4] ist wenig glücklich und nur dazu angetan auf die Gegner hinzuweisen, die Marpurg schon bei Lebzeiten hatte. Auch Agricola scheint nur theoretische Fertigkeiten besessen zu haben; Rellstab[5] meint: „Agricola konnte ein Collegium über den Gesang lesen und keine gesangvolle Zeile schreiben, er war der beste Singmeister der damaligen Zeit und keine gesangvolle Arie kam aus seiner Feder." Hierher gehört auch ein Notschrei Herders, welcher in einem Briefe an seinen Freund Scheffner enthalten ist:[6] „Wer hat Poesie und Musik zusammengehalten mit einem philosophischen und ästhetischen Kopf? Keiner als Krause[7] und das bloß als Morgenstern;

---

[1] Vgl. auch Boßler, Musical. Korrespondenz 1791, col. 248. Adolf Streckfuß (500 Jahre Berliner Geschichte, Berlin, B. Brigl. o. J.) geht wohl mit der Behauptung zuweit, daß jedes Mitglied der Königlichen Kapelle Quantz einen Teil der Besoldung habe abtreten müssen (p. 476).

[2] Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. I. Bd. 1. Abtlg. p. 171 (Kirnberger); vgl. ibid. die Ausführungen über die Liedkompositionen der Berliner Schule, 115f., 122f.

[3] Der freilich nicht gerade kompetente Dulon nennt Kirnberger noch den „Newton der Tonkunst".

[4] Allg. mus. Zeitung II, p. 553 ff.

[5] Joh. Karl Friedr. Rellstab, Über die Bemerkungen eines Reisenden die Berlinischen Kirchenmusiken, Konzerte usw. betreffend. Berlin s. a. (Gerber, A. L. II, col. 267: Berlin 1789) p. 3.

[6] E. G. von Herder, Herders Lebensbild. Erlangen 1846. I, 2. p. 195; der Brief datiert Riga den 23. Sept. (4. Oktob.) 1766.

[7] Christian Gottfried Krause, der Verfasser der des öfteren von uns erwähnten wertvollen und umfänglichen Studie „Von der musikal. Poesie", Berlin 1752.

Marpurg ist ein Handwerker und Scheibe (Joh. Ad.?) ein Stümper: Ramler in seinem Batteux hat Goldkörner gelesen — hier lebe noch ein Lessing auf, der uns einen *Plato* über die Grenzen der Musik und Poesie gäbe."

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die Mehrzahl der Berliner Musiker von 1740—80[1] in ihren atavistischen Neigungen in Sachen des musikalischen Kunstgeschmacks bestärkt wurden durch den Einfluß der Theoretiker, die sich in ihren kritischen Organen über kleinliche musikalisch-akustische Fragen mit deplacierter Umständlichkeit ausließen, und die sich befehdeten, als seien Heiligtümer zu verteidigen; in Sachen der Praxis aber paßten sie einmütig ihre Auffassungen dem Kunstgeschmack des Hofes an. Die Berliner Musik unter Friedrich II. ist eine typische Hofkunst; selbst fähigere Köpfe wären vielleicht in das Lager der Neueren übergegangen, wenn der Broterwerb nicht so schwer gewesen wäre; zudem drohten dem Abtrünnigen die Spandauer Gardinen. Die Werke von Schneider, Brachvogel und Otto Weddigen[2] über die Berliner Oper fördern reiches Material zur Erkenntnis des Interesses, das Friedrich II. den Musikverhältnissen an seinem Hofe entgegenbrachte.[3] Es war in vielen Fällen, wie wir gesehen haben, nicht nur ein lebhaftes Interesse, sondern ein praktisches Mitarbeiten; bis zum Tode Grauns war Friedrich der eigentliche geistige Leiter seiner Oper; erwiesenermaßen hat er für das Wohl seiner Sänger und Sängerinnen väterlich gesorgt, zuweilen ihre Schulden bezahlt[4] oder ihnen das Schuldenmachen sehr erschwert.[5] Widerspruch aber hat er nicht geduldet, und, wurde er doch gewagt, herb geahndet. Daß er in dieser Hinsicht oft über das Ziel hinausschoß und die seiner Persönlichkeit gestellten Grenzen überschritt, beweist am deutlichsten der Fall Mara, mit dem er sich sogar lächerlich machte; der Mercure de France von 1780 hat eine, allerdings teilweise tendenziöse, Darstellung dieser karnevalistisch anmutenden Vorfälle zwischen dem Preußenkönig und seiner Primadonna publiziert, welche mit einer feinen gallischen Ironie die wenig ritterliche

---

[1] Nikolai bringt ein „Verzeichnis der hauptsächlichsten Musiker Berlins um 1780" in seiner „Beschreibung der Kgl. Residenzstädte Berlin und Potsdam". 3. Aufl. Berlin 1786. III. Bd., 3. Anhang, p. 54 ff.

[2] Geschichte der Theater Deutschlands. Berlin 1905 f.

[3] Vgl. auch zur Ergänzung Eduard Vehse, Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation. Erste Abteilung. Preußen, 4. Teil, p. 38 f., p. 67 ff.

[4] Die Kgl. Hausbibliothek Berlin (loc. 6831) besitzt eine Rechnung des Kürschners Klein für eine Reparatur an dem Pelz des Sopranisten Porporino (Anton Hubert).

[5] Staatsarchiv Berlin, Rp. LL. 7c. Akta vom 22. November 1772. „Acta das Schuldenmachen der bey der Opera und Comödie stehende Personen und bey den Gerichten deshalb keine Klagen angenommen werden sollen." Daß das Opernpersonal dem König zuweilen großen Verdruß bereitete, geht namentlich aus einem Briefe an seinen Kämmerer Fredersdorff hervor: „Die Opern Leute Seindt Solchen Canaillenbagage das ich sie Thausendmal müde bin." (Friedrich Burchardt, Friedrich II. eigenhändige Briefe an seinen geheimen Kämmerer Fredersdorff. Leipzig 1834, p. 43.)

Handlungsweise Friedrich des Großen belächelt. Karl Heinrich Graun hat sich stets den Wünschen des königlichen Herrn gefügt: viele Zeitgenossen rühmen an Graun den „sanften Charakter". In der Oper und im Schloß diktierte Friedrich den Geschmack; hier wie dort war er herzlich einseitig: französische Musik war verfehmt,[1] in der Oper duldete er nur Graun, Hasse und Vinci, Nichelmann und Agricola mit Reserve, im Hauskonzert bestritten Quantz, die Brüder Graun und er selbst das Repertoire. Daß er für Kirchenmusik wenig Interesse hatte, steht fest, und gleicherweise läßt sich nicht feststellen, daß er für Instrumentalmusik, welche keine Flöte beschäftigte, tieferes Verständnis und Interesse gezeigt hätte; deshalb war es ihm auch gleichgültig oder unbekannt, daß sein Konzertmeister Graun und dessen Schüler im Adagiospiel Franz Benda zuweilen eigene Wege gingen. Nur bei seinem Cembalisten, Emanuel Bach, hat er wohl die neue Richtung vertreten gesehen und diesen infolgedessen nicht sonderlich „goutiert" (cf. Burney, History IV, 604); an Franz Benda, dem er wie dessen Söhnen sehr gewogen war und der an seinem Lebensabend sich glücklich schätzte, „wenigstens bis 10 000 Flötenkonzerte Se. Majestät akkompagniert zu haben", scheint ihm der moderne Anflug nicht aufgefallen zu sein.

Die Länge dieses Abschnitts erklärt sich aus der merkwürdigen Voreingenommenheit, mit der sowohl ältere als neuere Arbeiten (mit Ausnahme derjenigen von Max Friedländer) über Berliner Musiker des 18. Jahrhunderts negative kritische Urteile der Zeitgenossen über diese Komponisten unterdrückt haben.[2]

Der Verfasser hatte beabsichtigt, diesen Abschnitt zu beschließen mit der Wiedergabe von 9 Briefen, welche Karl Heinrich Graun an Georg Philipp Telemann gerichtet hat, und diese Aufgabe lag ihm deshalb besonders am Herzen, weil Telemanns Enkel, Georg Michael Telemann, in einem Briefe aus Riga vom 30. Sept. 1816, an Georg Pölchau schreibt (Allg. mus. Zeitg. 1869, p. 177): „Möchte doch sein (Georg Ph. Telemanns) Briefwechsel mit Graun, sowie manche andere, ins Gebiet der Tonkunst gehörende, Correspondenz der musikalischen Welt mitgeteilt werden! Es würde für die Kunst ein wahrer Gewinn seyn." Die Originale dieser Briefe liegen in der Universitätsbibliothek Dorpat; obwohl dem Verfasser eine kostspielige Abschrift zugesichert worden war, ist sie doch — aperto Marte? —

---

[1] Vgl. Oeuvres de Frédéric le Grand. Berlin 1846 ff., tome XXI, p. 158; ferner Publikationen aus d. Preuß. Staatsarchiven. 72. Band. Leipzig 1898, p, 211; siehe auch in d. vorl. Darstellung p. 112, Anmkg.

[2] Die Handlung zweier Opern aus unseren Tagen (Eugen d'Alberts *Flauto solo* [Prag, 15. Nov. 1905] und Otto Neitzels *Die Barbarina* [Wiesbaden, 15. Nov. 1905]), welche am Berliner Hofe unter Friedrich II. spielen, geben eine poetisierende zumeist verklärende Darstellung der tatsächlichen Verhältnisse; weit zuverlässiger ist das lebendige Buch „Die Barbarina" von Wilhelm Röseler (Berlin 1890).

ausgeblieben. Leider waren auch Kopien dieser Briefe, welche die Kgl. Bibl. Berlin besitzen soll, trotz aller Bemühungen nicht aufzufinden. Sobald sie zugänglich sind, wird sie der Verfasser publizieren; wir müssen uns jetzt begnügen, einen einzigen Brief beizugeben, den Karl Heinrich Graun an die Firma Breitkopf gerichtet hat; seine schlichte und bescheidene Art macht uns die Persönlichkeit [1] des Berliner Hofkapellmeisters sympathisch:

Hochwohlgeborener
besonders hochzuehrender Herr

Unsere Muse muß billig vor Ew: Hochwohlgeboren alle Hochachtung und Liebe haben, da durch dero Fleiß und Bemühung derselben so viel Vorschub geschiehet. Es ist eine Ehre vor unsere Nation, daß ein Breitkopff in diesem Seculo gebohren, welcher dasselbe durch die schöne Erfindung einer dem Kupferstiche so gleichen, unvergleichlichen Notendruckery (!) berühmt gemacht hat. Auch meine Muse ist Ihnen davor allen Dank und Hochachtung schuldig; und werde ich künftig mit Vergnügen einigen Stoff zu dieser schönen Arbeit zu liefern mich bemühen. Herrn Secretair Marpurg bin ich die Ehre dero Bekandtschaft schuldig; und um einen persönlichen zu haben, werde mit Vergnügen einmahl künfftig Gelegenheit nehmen dero Gegenden zu passiren und davon zu profitiren.

Der ich mit vollkommenster Hochachtung verharre

Ew. Hochwohlgebohren
ergebenster Diener
(gez.) C. H. Graun.

Berlin den 13ten Jan.
1757.

Vor die überschickte Ordre und H. Fritzens Tractat [2] sage ergebensten Dank.

---

[1] Grauns Bilder: 1) Ein Kupferstich, en face, A. Möller pinx., V. D. Preister sc. et exc. Nor. 1752. Der Stich trägt die Unterschrift:

CAROLVS HENRICVS GRAVN.

NATVS IN SAXONIA WAHRENBRVCCII MISNENSI OPPIDO HONESTIS A PARENTIBVS MISSVSQVE HINC DRESDAM AD EDISCENDA LITERARVM HVMANIORVM ELEMENTA MVSICAEQVE ARTIS PRAECEPTA BENE GRAVITERQVE HAVRENDA VBIETIAM SINGVLARI ET EGREGIA SCHMIDII CHORO MVSICO PRAESIDENTIS INSTITVTIONE MIRAQVE IN FORMANDIS OPERVM SYMPHONIACORVM COMPOSITIONIBVS DEXTERITATE FRVEBATVR. PROFECTVS INDE BRVNSVIGAM SYMPHONIACI PRIMVM CANTORIS OFFICIO FVNGEBATVR DEINDE ETIAM CHORO MVSICO PRAEFICIEBATVR VOCATVSQVE ILLINC BEROLINVM IN AVLAM REGIQVE SVSCIPIEBAT ET ADHVC SVMMO CVM APPLAVSV CONCENTVVM MVSICORVM FELICITER ELABORATORVM TUETVR.

2) Dasselbe Bild, A. Möller pinx. Riedel sc. Lips. (bei Breitkopf und Härtel).

[2] Barthold Fritz, Anweisung wie man Klaviere, Clavecins und Orgeln nach einer mechanischen Art in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne. Leipzig 1757.

X.

Thematischer Katalog der Symphonien Johann Adolf Hasses und der Brüder Karl Heinrich und Johann Gottlieb Graun.

(Kammersymphonien, Ouvertüren, Symphonien zu Opern, Intermezzi, Kantaten, Oratorien.)

Mit Angabe der Fundorte erhaltener Exemplare in Druck und Handschrift.

Nebst chronologischen Verzeichnissen der Bühnenwerke und Oratorien Hasses und K. H. Grauns.

Inhalt.

Vorbemerkungen.

Sämtliche Werke sind handschriftlich erhalten, soweit nicht das Gegenteil ausdrücklich angegeben ist.

Innerhalb der thematischen Kataloge Ordnung nach Tonarten.

Ein der laufenden Nummer beigefügtes ? stellt die Authentizität des Werkes in Frage.

Ein in den chronologischen Verzeichnissen in der Rubrik *Exempl.* befindliches „fehlt" bedeutet, daß sich ein Exemplar nicht nachweisen läßt; ein ebenda befindliches „Kat. 13" (beispielsweise) bedeutet, daß der thematische Katalog unter Nr. 13 nähere Auskunft über die erhaltenen Exemplare gibt.

Verzeichnis der Abkürzungen.

Amalienbibliothek	=	Charlottenburg, Joachimstalsches Gymnasium.
Bamberg	=	Königliche Bibliothek.
Basel	=	Universitätsbibliothek B.
Bergedorf	=	Sammlung für Heimatkunde.
Berlin KB.	=	Berlin, Königliche Bibliothek.
Berlin-Haus	=	Königliche Hausbibliothek Berlin.
Berlin-Hochschule	=	K. akad. Hochschule für Musik (Charlottenburg).
Berlin, Inst. f. Kirch.	=	Institut für Kirchenmusik, Charlottenburg.
Bologna	=	Liceo musicale B.
Brandenburg	=	Katharinenkirche.
Brüssel-Cons.	=	Conservatoire Royal de musique.
Cambridge	=	Fitzwilliam Museum.
Charlottenburg, Kaiserin Augusta	=	Kaiserin Augusta-Gymnasium.
Darmstadt	=	Großherzogliche Hofbibliothek.
Dresden	=	Königliche öffentliche Bibliothek.
Elbing	=	Marienbibliothek.
Gand, Cons.	=	Gent, Conservatoire Royal de musique.
Gotha	=	Herzogl. Bibliothek.
Göttingen	=	Universitätsbibliothek.
Glasgow	=	Musikbibl. des „Glasgow and West of Scotland Technical College".
Hamburg	=	Stadtbibliothek.
Joachimstal	=	Charlottenburg, Joachimstalsches Gymnasium.
Karlsruhe	=	Großherzogliche Landesbibliothek.
Kopenhagen	=	Det Store Kongl. Bibliothek.
Königsberg	=	Universitätsbibliothek.
Kremsmünster	=	Stiftsbibliothek.
Leipzig	=	Stadtbibliothek.
Leipzig-Thomas.	=	Thomasschule.
London	=	British Museum.
Lübeck	=	Stadtbibliothek.
Lund	=	Akad. Kapelle an d. Universität Lund.
Maihingen	=	Fürstl. Öttingensche Dominialkanzlei.
Mailand	=	R. Conservat. di Musica.
Mailand, Noveda	=	Archivio musicale Noveda.
Mannheim	=	Bibliothek des Nationaltheaters.
München	=	Königliche Hof- und Staatsbibliothek.
Neapel	=	Real Collegio.
Padova	=	L'archivio musicale della Capella Antoniana.
Peters	=	Musikbibliothek C. F. Peters, Leipzig.
Regensburg	=	Thurn und Taxissches Zentral-Archiv.
Rostock	=	Universitätsbibliothek.
Schatz-Rostock	=	Herr Albert Schatz, Rostock, welcher auf Grund seiner Textbüchersammlung dem Verfasser wertvolle Daten mitteilte.
Schwerin	=	Regierungsbibliothek.
Thulemeier	=	Charlottenburg, Joachimstalsches Gymnasium.
Upsala	=	Universitätsbibliothek.
Weimar	=	Großherzogliche Bibliothek.
Wernigerode	=	Fürstl. Stollbergische Bibliothek.
Wien	=	Hofbibliothek.
Wien, Musikfr.	=	Gesellschaft der Musikfreunde.
Wolfenbüttel	=	Herzogliche Bibliothek.
Wolfenbüttel-Archiv	=	Herzogl. Braunschweig.-Lüneburg. Landeshauptarchiv.
Würzburg	=	Königliche Musikschule.
4 voc.	=	vierstimmig, nur für Streichorchester.
Br. Kat.	=	Catalogo delle sinfonie, che si trovano in manuscritto nella officina di Giovanno Gottlob Immanuel Breitkopf in Lipsia. Parte I—VI e Supplemento I—XII Lipsiae 1762—78.
2 C (Cor.)	=	2 Corni; 2 Clar. = 2 Clarini [Trompeten]; 2 Fag. = 2 Fagotti; 2 Fl. = 2 Flauti; 2 Ob. = 2 Oboi; Timp. = Timpani (Pauken); 2 Tromb. = 2 Trombe [Trompeten]; Orch.-St. = Orchester-Stimmen.

1. Johann Adolf Hasse.

Chronologisches Verzeichnis.

a) Opern, b) Intermezzi, c) Pasticci, d) Oratorien.

a) Opern.

Lfde. Nr.	Jahr	Name der Oper	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Librettist
1	1721	Antiochus	Braunschweig	Sommermesse	fehlt	Barth. Feind.
2	1723	Tigrane	Neapel	4. November	Kat. 17	?
3	1726	Il Sesostrate	Neapel	26. August	Wien, Musikfr.	Ang. Caresale
4	1726	L'Astarto	Neapel	?	fehlt	Apost. Zeno.
5	1727	Gerone tiranno di Siracusa	Neapel	19. November	Kat. 33	?
6	1728	Attalo Rè di Bitinia	Neapel	Frühjahr	Kat. 24	?
7	1729	L'Ulderica	Neapel	Karneval	fehlt	?
8	1730	Artaserse [= Mandane] 1. Fassung	Venedig	Karneval	Kat. 46.	Metastasio.
9	1730	Dalisa	Venedig	Fiera dell' ascens.	fehlt	Nicc. Minato.
10	1730	Arminio [1. Fassung]	Mailand	?	Kat. 22.	Ant. Salvi.
11	1730	Ezio [1. Fassung]	Neapel	Karneval	fehlt (vgl. Kat. 45)	Metastasio.
12	1731	Cleofide [= Alessandro nell' Indie (1. Fassung)]	Dresden	13. September	Kat. 37	M. Ang. Boccardi
13	1731	Cajo Fabricio	Rom	Ende d. Jahres	Kat. 38	Apost. Zeno.
14	1731	Catone in Utica	Turin	?	fehlt	Metastasio.
15	1732	Demetrio [= Cleonice] (1. Fassung)	Venedig	Karneval	Kat. 34	Metastasio.
16	1732	Euristeo	Venedig	Mai	Kat. 59	Dom. Lalli.
17	1733	Siroe Rè di Persia [1. Fassung]	Bologna	Mai	Kat. 12	Metastasio.
17a	1734	Cajo Fabricio [2. Fassg.?]	Dresden	8. Juli	Kat. 38	Apost. Zeno.
18	1736	Alessandro nell' Indie [2. Fassung]	Venedig	Karneval	fehlt (vgl. Kat. 37)	Metastasio.
19	1737	Senocrita	Dresden	27. Februar	Kat. 39	Pallavicini.
20	1737	Atalanta	Dresden	26. Juli	Kat. 19	Pallavicini.
21	1737	Asteria	Dresden	3. August	Kat. 78	Pallavicini.
22	1738	La Clemenza di Tito	Dresden	17. Januar	Kat. 1	Metastasio.

Lfde. Nr.	Jahr	Name der Oper	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Librettist
23	1738	Irene	Dresden	8. Februar	Kat. 11	Pallavicini.
24	1738	Alfonso	Dresden	11. Mai	Kat. 40	Pallavicini.
25	1739	Viriate	Venedig	Karneval	fehlt	Metastasio.
26	1740	Demetrio [2. Fassung]	Dresden	8. Februar	Kat. 34	Metastasio.
27	1740	Olimpia in Ebuda	London	15. März	fehlt [1]	?
28	1740	Artaserse [2. Fassung]	Dresden	9. September	Kat. 46	Metastasio.
29	1741	Numa (Pompilio)	Hubertusbrg.	7. Oktober	Kat. 20.	Pallavicini.
30	1742	Lucio Papirio (Dittatore)	Dresden	18. Januar	Kat. 47	Apost. Zeno.
31	1742	Didone abbandonata	Hubertusbrg.	7. Oktober	Kat. 41	Metastasio.
32	1743	L'asilo d'Amore	Hubertusbrg.	7. Oktober.	Kat. 16	Metastasio.
33	1744	Ipermestra [1. Fassung]	Wien	8. Januar	Kat. 2	Metastasio.
34	1744	Antigono	Dresden	20. Januar	Kat. 42	Metastasio.
35	1744	La Semiramide riconosciuta [1. Fassung]	Venedig	26. Dezember	Kat. 48	Metastasio.
36	1745	Arminio [2. Fassung]	Dresden	7. Oktober	Kat. 22	Pasquini.
37	1746	Lo starnuto d'Ercole	Venedig	Karneval	fehlt	Giac. Martelli.
38	1746	Eurimedonte e Timocleone [= I Rivali Delusi]	Venedig	Herbst	fehlt	Girol. Zanetti.
39	1747	Semiramide ricon. [2. Fass.]	Dresden	11. Januar	Kat. 48	Metastasio.
40	1747	La spartana generosa	Dresden	14. Juni	Kat. 23	Pasquini.
41	1747	Leucippo	Hubertusbg.	7. Oktober	Kat. 77	Pasquini.
42	1748	Demofoonte [1. Fassung]	Dresden	9. Februar	Kat. 43	Metastasio.
43	1749	Il Natal di Giove	Hubertusbg.	7. Oktober	Kat. 14	Metastasio.
44	1750	Attilio Regolo	Dresden	12. Januar	Kat. 49	Metastasio.
45	1751	Il Ciro riconosciuto	Dresden	20. Januar	Kat. 63	Metastasio.
46	1751	Ipermestra [2. Fassung]	Hubertusbg.	7. Oktober	Kat. 2	Metastasio.
47	1752	Adriano in Siria	Dresden	17. Januar	Kat. 44	Metastasio.
48	1753	Solimano	Dresden	5. Februar	Kat. 70	Migliavacca.
49	1753	L'Eroe Cinese	Hubertusbg.	7. Oktober	Kat. 64	Metastasio.
50	1754	Artemisia	Dresden	6. Februar	Kat. 7	Migliavacca
51	1755	Ezio [2. Fassung]	Dresden	20. Januar	Kat. 45	Metastasio.
52	1755	Il Rè Pastore	Hubertusbg.	7. Oktober	Kat. 15	Metastasio.
53	1756	Olimpiade	Dresden	16. Februar	Kat. 50	Metastasio.
54	1758	Nitteti	Venedig	Karneval	Kat. 52	Metastasio.
55	1758	Demofoonte [2. Fassung]	Neapel	4. November	Kat. 43	Metastasio.
56	1759	Achille in Sciro	Neapel	18. Dezember	Kat. 81	Metastasio.
57	1760	Artaserse [3. Fassung]	Warschau	3. August	Kat. 46	Metastasio.
58	1760	Alcide al Bivio	Wien	8. Oktober	Kat. 51	Metastasio.
59	1761	Zenobia	Warschau	7. Oktober	Kat. 27	Metastasio.
60	1762	Il Trionfo di Clelia	Wien	27. April	Kat. 5	Metastasio.

[1] Burney (History IV, 432) behauptet, diese Oper sei „chiefly composed by Hasse", nennt aber die Kollaboratoren nicht; nach seinen Angaben wurden 4 Arien dieser Oper (von Hasses Komposition) bei Walsh gedruckt, in der Sammlung *Merode* (fälschlich statt *Meride*); die übrigen 4 Arien dieser Sammlung entstammten dem Pasticcio *Meride e Selinunte* (Zeno) eines unbekannten Komponisten, das am 22. Januar 1740 aufgeführt wurde. Ein Exemplar dieser Sammlung ist nicht erhalten.

Lfde. Nr.	Jahr	Name der Oper	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Librettist
61	1763	Siroe [2. Fassung]	Dresden	3. August	Kat. 13 ..	Metastasio.
62	1764	Egeria	Wien	April	Kat. 54 ..	Metastasio.
63	1765	Romolo ed Ersilia	Innsbruck ..	6. August	Kat. 6 ...	Metastasio.
64	1767	Partenope	Wien	9. September .	Kat. 55 ..	Metastasio.
65	1771	Ruggiero [= L'eroica gratitudine]	Mailand	16. Oktober ..	Kat. 60 ..	Metastasio.

b) Intermezzi.

Lfde. Nr.	Jahr	Name der Oper	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Librettist
1	1723	La serva scaltra ovvero la Moglie a Forza	Neapel	4. November ..	fehlt; vgl. Kat. 17 ..	?
2	1726	L'artigiano gentiluomo ..	Neapel	?	Dresden (vgl. K.38)	?
3	1727	Porsugnacco e Griletta ...	Neapel	19. November .	fehlt	?
4	1728	La finta tedesca	Neapel	Frühjahr	fehlt	?
5	1728	La Contadina [= Tabarano e Scintilla]	Neapel	?	Kat. 28 ..	Andrea Belmuro
6	1729	La Fantesca [= Il Capitan Galoppo	Neapel	Karneval	fehlt	?
7	1730	Il Tutore (e la Pupilla) [= Lucilla e Pandolfo = Pandolfo]	Neapel	Karneval	Kat. 10 ..	?
8	1739	Rimario e Grilantea	Dresden	?	Dresden .	?
9	1741	Pimpinella e Marc Antonio	Hubertusbg..	7. Oktober ...	Dresden .	Metastasio (?)
10	1746	Serpilla e baccoco [= il Giocatore]	Dresden	?	fehlt	?
11	1747	Il Bevitore	Dresden	Karneval	fehlt	?
12	1747	Il Baron Cespuglio	Madrid	fehlt[1]	fehlt	?
13	1758	Il sogno di Scipione	Warschau ...	7. Oktober	fehlt	Metastasio.
14	1768	Piramo e Tisbe	Wien	November	Kat. 71 ..	Marco Coltellini.

Nachbemerkung: Schatz-Rostock besitzt an Textbüchern dieser Intermezzi:

(4.) La Finta tedesca, ital.-deutsch. 1749.
(6.) La Fantesca, ital. 1741.
(9.) Pimpinella e Marc Antonio, ital.-deutsch 1743.
(11.) Il Bevitore, ital.-deutsch. 1747.

(Man sehe bei den Nummern 1., 2., 5., 7., 14. den Hinweis auf den Katalog.)

---

[1] Vgl. in d. Darstellg. p. 380, Anmkg. 4.

c) Pasticci [1]

(in welchen einzelne Stücke [Arien, Chöre] von Hasses Komposition aufgenommen worden sind).

Lfde. Nr.	Jahr	Name des Pasticcio	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Librettist
1	1734	Artaserse	London	29. Oktober	Brüssel Cons.	Metastasio.
2	1736	Orfeo	London	2. März	Brüssel Cons.	?
3	1737	Sabrina	London	Juni	Brüssel Cons.	Paolo Rolli.
4	1737	Die Farbe macht die Königin	Hamburg	14. Oktober	fehlt	[Dreyer übers. Aus dem Ital. v.
5	1737	Die Hochzeit der Statira	Hamburg	25. November	fehlt	?
6	1739	Il Demetrio	Wien	?	Kat. 34	Metastasio.
7	1740	Rosmira	?	?	Textbuch in Laibach, k.k. Lycealbibl.	?
8	1741	Alessandro in Persia	London	31. Oktober	Brüssel Cons.	Franc. Veneschi.
9	1742	Gianguir	London	2. November	Brüssel Cons.	Ap. Zeno.
10	1745	Oronte Rè dei Sciti	Hamburg	21. Januar	fehlt	?
11	1746	Annibale in Capua	London	Herbst	London (Br. Mus.)	Metastasio.
12	1748	Dido	London	Mai	fehlt	?
13	1748	Semiramis	London	Mai	fehlt	?
14	1748	Galatea ed Acide	Potsdam	11. Juli	Kat. 32	Villati.
15	1750	Armida placata	Wien	?	Wien	?
16	1750	Euridice	Wien	?	Wien	?
17	1750	Andromeda	Wien	?	Wien	?
18	1753	Il Trionfo della Fedelta	Charlottb.	August	Kat. 69	Versch. Autoren.
19	1754	Ipermestra	London	9. November	Brüssel Cons.	Metastasio.
20	1755	Demofoonte	London	9. Dezember	Brüssel Cons.	Metastasio.
21	1758	Issipile	London	14. März	Brüssel Cons.	Metastasio.
22	1763	Berenice	London	?	Brüssel Cons.	?
23	1765	The Maid of the Mill	London	?	Brüssel Cons.	?

Nachbemerkung: Die bei den Nummern 1., 2., 3., 8., 9., 19.—23., [Brüssel Cons.] und 11. [London, Br. Mus.] verzeichneten Exemplare sind jene aus Chrysanders Händel-Biographie bekannten gedruckten Sammlungen des Londoner Verlags *Walsh* u. d. T. *The favourite songs in the opera call'd xxx* . . . . ., welche somit nicht das gesamte Pasticcio, sondern nur die besten Stücke umfassen; dagegen ist Nr. 23 *The Maid of the Mill* (ein „English pasticcio burletta") in Brüssel Cons. vollständig erhalten; dasselbe gilt von den unter 15—17 (in der Wiener Hofbibliothek erhältlichen) verzeichneten Pasticci; zu Nr. 21 ist zu bemerken, daß Brüssel Cons. lediglich zwei Arien Hasses besitzt, die diesem Pasticcio zugehörten, dessen Hauptteil von Cocchi komponiert war (vgl. Burney, History IV, 469). — Zu Nr. 12 und 13 bemerkt Burney (a. a. O., p. 457), „not entirely composed by Hasse, though printed under his name"; die Drucke lassen sich jedoch nicht nachweisen.

[1] Dieses Verzeichnis ist insofern unvollständig, als es nur die hauptsächlichsten Pasticci verzeichnet, an denen Hasse beteiligt war; in einer Unzahl von Opern des 18. Jahrh. sind einzelne Arien Hasses — Prunkstücke für den Sänger — eingereiht worden.

d) Oratorien.

(Azioni sacre.)

Lfde. Nr.	Jahr	Name des Oratoriums	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Librettist
1	?	Serpentes ignei in deserto	Venedig	?	Kat. 74a .	?
2	?	Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena	Venedig	?	Kat. 86 ..	?
? 3	1731	Daniello	Wien	15. Februar ...	Kat. 85 ..	Apost. Zeno.
4	1734	Il cantico de' tre fanciulli .	Dresden	23. April	Kat. 74 ..	Pallavicini.
5	1737	La virtù appiè della Croce	Dresden	19. April	Kat. 83 ..	Pallavicini.
6	1741	Il Giuseppe riconosciuto ..	Dresden	31. März	Kat. 82 ..	Metastasio.
7	1742	I Pellegrini al Sepolcro di N. S.	Dresden	23. März	Kat. 8 ...	Pallavicini.
8	1743	La Caduta di Gerico	Dresden	12. April	Kat. 3 ...	Pasquini.
9	1744	La Deposizione dalla Croce	Dresden	3. April	Kat. 84 ..	Pasquini.
10	1746	Sant Elena al Calvario [1. Fassung]	Dresden	9. April	Kat. 65 ..	Metastasio.
11	1750	La Conversione di S. Agostino	Dresden	28. März	Kat. 68 ..	Maria Antonia [von Sachsen.
12	1772	Sant Elena al Calvario [2. Fassung]	Wien	Dezember	Kat. 9 ...	Metastasio.

2. Hasse zugeschriebene Werke, deren Authentizität in Frage steh

a) Opern, b) Intermezzi, c) Oratorien.

a) Opern.

Lfde. Nr.	Jahr	Name der Oper	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Anmerkung	Vermutlich Autor
1	1722	Draomira .	Neapel (San Bart.)	?	fehlt	Chöre in Neapel, Real Collegio.	
2	1725	Antonio e Cleopatra	Neapel	?	fehlt	Kiesewetter, Katalog 1847, p. 40.	
3	1728	Nicomede .	?	?	Hamburg Kl.-A.	Wird nur im Katalog der Stadtbibl. Hamburg als ein Werk Hasses verzeichnet, das Exemplar [ND. VI, 2947] selbst sagt nichts von Hasse.	
4	1746	Pharamundus (Faramondo)	Braunschweig	?	fehlt	Das Textbuch [Zeno] (deutsch m. ital. Arien) besitzt Schatz-Rostock.	
5	174*	Lavinia ..	Dresden (?) .	?	Dresden..	vgl. unsern Kat. Nr. 21 .	Fel. Giardin

b) Intermezzi.

Lfde. Nr.	Jahr	Name des Intermezzo	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Anmerkung	Vermutlich Autor
1	1754	Lo finto Cavaliere	Dresden .	?	Brüssel Cons.	Part.	Scolari .
2	1769	Il Natale di Giove	Wien	?	Brüssel Cons.	Part.	Bonno.
3	1770	Il Medo	Wien	?	Brüssel Cons.	Part.	
4	1771	Didone	Dresden .	?	Brüssel Cons.	Part.	
5	1773	Il Marchese villano	Berlin ...	9. Juli ...	fehlt	....	Galuppi.

c) Oratorien.

Lfde. Nr.	Jahr	Name des Oratoriums	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Anmerkung	Vermutlich Autor
1	?	La morte di Cristo ..	?	?	München Part.	vgl. unsern Kat. Nr. 72	
2	?...	Mose	?	?	München Part.	vgl. unsern Kat. Nr. 73	

3. Karl Heinrich Graun.

33 Opern und zwei Prologe.

ie. .	Jahr	Name der Oper	Ort der Aufführung	Datum der Aufführung	Exempl.	Librettist
2)[1]	1726	Polidorus	Braunschweig	Sommermesse .	Kat. 16 ..	Joh. Sam. Müller.
1)	1727	Sancio und Sinilde	Braunschweig	Februar	Kat. 31 .	Joh. Ulr. König.
	1731	Iphigenia (in Aulis)	Braunschweig	Wintermesse ..	Kat. 1 ...	Chr. Heinr. Postel.
	1732	Scipio Africanus	Wolfenbüttel	Sommermesse .	Kat. 18 ..	Fideler
	1733	Lo specchio della Fedeltà (= Timareta)	Salzdahlum .	13. Juni	fehlt	?
	1735	Pharao Tubaetes	Braunschweig	Februar	Kat. 30 ..	Joh. Sam. Müller.
'	1741	Rodelinda	Berlin	13. Dezember .	Kat. 7 ...	Giov. G. Botarelli
'a	1742	Prolog (Venere e Cupido)	Berlin	6. Januar	fehlt (vgl. p. 463).	G. G. Botarelli.
8	1742	Cesare e Cleopatra	Berlin	7. Dezember ..	Kat. 25 ..	G. G. Botarelli.
9	1743	Artaserse	Berlin	2. Dezember ..	Kat. 8 ...	Metastasio .
0	1744	Catone in Utica	Berlin	24. Januar	Kat. 3. ..	Metastasio.
0a	1744	La festa dell' Imeneo (Prol.)	Berlin	18. Juli	Berlin KB; vgl. p. 463	G. G. Botarelli
1	1744	Alessandro e Poro	Berlin	21. Dezember .	Kat. 4. ..	Metastasio.
2	1745	Lucio Papirio	Berlin	4. Januar	Kat. 21 ..	Apost. Zeno.
3	1746	Adriano in Siria	Berlin	7. Januar	Kat. 9 ...	Metastasio ...
4	1746	Demofoonte	Berlin	17. Januar ...	Kat. 26 ..	Metastasio.
5	1746	Cajo Fabricio	Berlin	2. Dezember ..	Kat. 5 ...	Apost. Zeno.
6	1747	Le feste galanti	Berlin	6. April	Kat. 10 ..	Leop. di Villati.
7	1748	Cinna	Berlin	1. Januar	Kat. 27 ..	Leop. di Villati.
8	1748	L'Europa galante	Berlin	27. März	Kat. 11 ..	Leop. di Villati.
9	1748	Ifigenia in Aulide	Berlin	13. Dezember .	Kat. 6 ...	Leop. di Villati.
0	1749	Angelica e Medoro	Berlin	27. März	Kat. 12 ..	Leop. di Villati.
1	1749	Coriolano	Berlin	19. Dezember .	Kat. 28 ..	Leop. di Villati.
2	1750	Fetonte	Berlin	29. März	Kat. 2 ...	Leop. di Villati.
3	1750	Mitridate	Berlin	Dezember	Kat. 13 ..	Leop. di Villati.
4	1751	Armida	Berlin	27. März	Kat. 24 ..	Leop. di Villati.
5	1751	Britannico	Berlin	17. Dezember .	Kat. 19 ..	Leop. di Villati.
6	1752	Orfeo	Berlin	27. März	Kat. 22 ..	Leop. di Villati.
7	1752	Il Giudicio di Paride ...	Charlottenbg.	25. Juni	Kat. 14 ..	Leop. di Villati.
8	1753	Silla	Berlin	27. März	Kat. 32 ..	Friedrich II. (Tagliazucchi).
29	1754	Semiramide	Berlin	27. März	Kat. 15 ..	Tagliazucchi.
30	1755	Montezuma	Berlin	6. Januar	Kat. 20 ..	Friedrich II. (Tagliazucchi).
31	1755	Ezio	Berlin	1. April	Kat. 17 ..	Tagliazucchi.
32	1756	I Fratelli nemici	Berlin	9. Januar	Kat. 29 ..	Friedrich II. (Tagliazucchi).
33	1756	Merope	Berlin	27. März	Kat. 23 ..	Friedrich II. (Tagliazucchi).

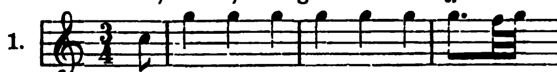
[1] Über die Berechtigung, 1. mit 2. zu vertauschen, vgl. das in der Biographie Karl Heinrich Grauns Gesagte, p. 454.

4. Johann Adolph Hasse.

Thematisches Verzeichnis.

Cdur.

2 Fl., 2 Ob., 1 Fag.

1. 

(1762, Br. K.)

La Clemenza di Tito[1]).

Libr.: Metastasio.

Aufführung: Dresden, 17. Januar 1738[2]); Neapel 1759[3]); Hamburg, 8. Dezember 1745 und im Oktober 1748[4]).

Das gesamte Werk in Part.: Dresden (Orch.-St. Cw. 72) [Sinf. nur Ob.]; Leipzig, Stadtbibl.; Amalienbibl. [Sinf. noch 2 Fag.]; Hamburg, Stadtbibl.; Wolfenbüttel[5]); Brüssel, Cons.[6]); Königsberg; Darmstadt; Mailand [Noveda] (opera in *due* atti); Neapel [Real Collegio][7]); Berlin, Inst. für Kirch.; Berlin, KB. [Sinf. 4 voc.][8]).

Sinfonie: Schwerin (Stimmen); Wernigerode (Kl.-A.).

Textbuch: In Dresden: La Clemenza di Tito. Dramma per Musica. Poesia di P. Metastasio. Musica di G. A. Hasse. Dresda 1738. 8. — Dasselbe in 4; ferner ein französisches in 4, ein deutsches (die Gütigkeit des Titi) in 8; [alle vom Jahre 1738]; ferner ein italienisches von 1746. (Dresda) in 8. — Schatz-Rostock besitzt 3 Ausgaben; eine italienische von 1738, eine deutsche von 1744, eine italienisch-deutsche von 1748.

2 Ob., 2 Fag., 2 C.

2. 

(1762, Br. K.)

Ipermestra (= Hypermnestra).

Libr.: Metastasio.

Zwei Fassungen:

Aufführung der ersten Fassung: Wien, 8. Januar 1744[9]).

Aufführung der zweiten Fassung: Hubertusburg, 7. Oktober 1751[10]). Das obige Thema gehört zur zweiten Fassung; zur ersten Fassung schrieb Hasse eine Ouvertüre, welche er für die Oper *La Semiramide riconosciuta* wiederverwandte; vgl. Nr. 50 dieses Kataloges.

---

1) Eine kritische Würdigung bei Scheibe, Krit. Musikus, 1745, S. 315, 379 ff.

2) In Dresden wurde diese Oper gleicherweise am 11. 14. und 18. Januar 1740 gegeben; in Berlin am 11. und 14. Januar 1743 [Haude- und Spenersche Zeitung]. Wiederholungen in Berlin am 8. und 10. Oktober 1743. Die Besetzung in Dresden im Jahre 1738 war folgendermaßen: Titus — Dom. Annibali, Vitellia — Faustina, Servilia — Mar. Rosa Negri, Sextus — Vent. Rocchetti, Annino — Giov. Bindi, Publius — Nic. Pozzi. — In Moskau wurde La Clemenza di Tito 1742 zur Krönung der Kaiserin Elisabeth aufgeführt, zusammen mit dem Prolog *Russia afflitata e riconsolata* von Domenico Dalloglio; (Eitner, Quell.-L. sub Oglio). In Petersburg wurden 1743 Oper wie Prolog wiederholt (vgl. Busby, Allg. Geschichte der Musik, Leipzig 1821—1822, II, p. 636).

3) Ob dieser Aufführung, welche Florimo verzeichnet, eine neue Fassung zugrunde lag, ist uns unbekannt.

4) Allg. musikal. Zeitung 1877, col. 280.

5) U. d. T. *Tito Vespasiano*.

6) Nur die Ouvertüre und die Arien.
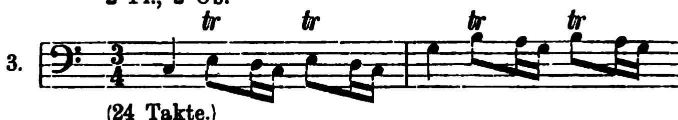
7) Die Fassung von 1738.

8) Im zweiten Satz auch Flöten; die Partitur verzeichnet im ersten Satz gelegentlich Fagotte; dieser Fall ist ein Beweis dafür, daß die Holzbläser auch dann mitspielten, wenn sie die Partitur nicht ausdrücklich verzeichnet.

9) Zur Vermählungsfeier der Erzherzogin Maria Anna mit dem Prinzen Karl Alexander, Herzog von Lothringen; die 3. Wiederholung am 25. Januar; vgl. C. F. Pohl, Haydn I, 83.

10) Auch in Dresden zur Eröffnung des Karnevals, am 7. Januar 1752; Wiederholungen am 11. und 13. Januar.
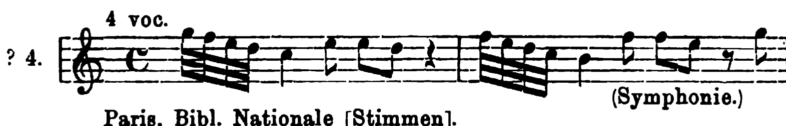
Partitur der ersten Fassung: Mailand, Wien.
Partitur der zweiten Fassung: Brüssel, Cons.; Dresden (Orch.-St. Cw. 63); Hamburg; Amalienbibl.; Berlin, KB.
Sinfonie der zweiten Fassung: Regensburg [Stimmen, 2 Ob. obl., 2 Violett. oblig.]; Berlin, Haus [Kl.-A.]
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt beide Originalausgaben von Wien 1744 und Dresden 1751.



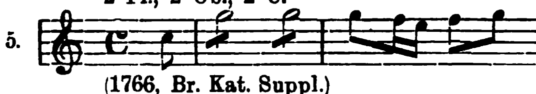
(24 Takte.)

La Caduta di Gerico (= Der Untergang der Stadt Jericho).

Libr.: Claudio Pasquini.
Aufführung: Dresden, 12. April (Karfreitag) 1743; eine Wiederholung am 17. April 1745 (nachmittags 4 Uhr [Ostersonnabend] in Anwesenheit des Hofes).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Dresden.
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt eine italienisch-deutsche Ausgabe des Textbuches *La Caduta di Jericho*. o. J.
Einzeldrucke: Hiller in seiner Sammlung »Meisterstücke des italiänischen Gesanges, Leipzig 1791«, druckt ab (in Part.!) S. 1ff.: die Arie *Enigma di pensier miei*, S. 12ff.: die Arie *Tenera madre amante*, S. 18ff.: *Finche solco in mare infido*; sämtlichen Arien hat Hiller neue »deutsche geistliche Texte« untergelegt.



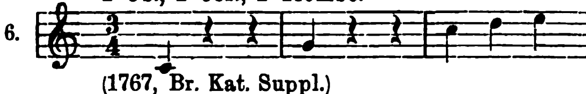
Paris, Bibl. Nationale [Stimmen].



(1766, Br. Kat. Suppl.)

Il Trionfo di Clelia. [1])

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Wien, 27. April 1762[2]); Warschau, 3. August 1762.
Partitur des gesamten Werkes: Wien; Brüssel, Cons.; Berlin, KB. [Sinf. mit 2 Clarini, 2 Ob., 2 Fl.]; Dresden (Orch.-St. Cw. 73) [Sinf. mit 2 Trombe, 2 Cor., 2 Ob.]; Modena (Estense).
Textbuch: In Dresden: Il Trionfo di Clelia. Dramma per musica. Poesia di P. Metastasio. Musica di G. A. Hasse. Varsavia 1762. 8. — Schatz-Rostock besitzt eine deutsche und eine italienisch-deutsche Ausgabe von 1762.



(1767, Br. Kat. Suppl.)
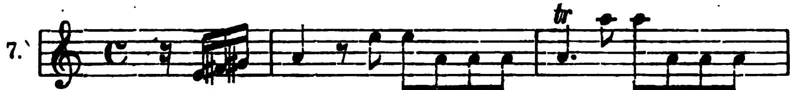
Romolo ed Ersilia.

---

1) Nicht mit Glucks gleichnamigem Werk zu verwechseln; vgl. Pierfranc. Albricini, Crist. Gluck a Bologna. Bol. 1897.
2) »In occasione del felicissima parte di S. A. R. l'archiduchesa Isabella di Borbone.«

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Innsbruck, 6. und 8. August 1765[1]; Neapel, Dezember 1765.
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Dresden; Wien; Brüssel, Cons.
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt die Originalausgabe von 1765. [Dramma per Musica, rappresentata in occasione delle felicissime nozze delle AA. LL. RR. Arciduca Leopoldo d'Austria, e l'Infanta D. Maria Luisa di Borbon, celebrate in Inspruch, alla presenza degli Augustissimi Regnanti, l'anno MDCCLXV.] — In Dresden: Romolo ed Ersilia. Dramma per musica. Musica di G. A. Hasse. Inspruck 1765. 4. (mit schön. Tit.-Kupf.).

A moll.
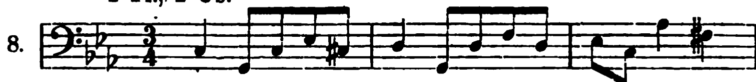
7. 

Artemisia.

Libr.: Giov. Ambroglio Migliavacca.
Aufführung: Dresden, 6. Februar 1754[2], Hauptprobe am 3. Februar.
Partitur des gesamten Werkes: Amalienbibl. [Sinf. nur 2 Ob.]; Hamburg, Stadtbibl.; Brüssel, Cons.; Berlin, KB.[3]; Dr. Hans Sommer, Braunschweig; Dresden (ter) [Sinf. noch 2 Cor., 2 Fag.] (Orch.-St. Cw. 53).
Kl.-A. des Werkes: Dresden.
Sinfonie: Berlin, Inst. f. Kirch. [Part.]; Leipzig, Stadtbibl. [Part., ohne Fl.]; Kopenhagen [Stimm.].
Textbuch: In Dresden: Artemisia. Dr. per mus. La Poesia del Giann. Migliavacca. La musica del Ad. Hasse. (nur ital.) Dresda 1754, 4, ferner dasselbe Dresda 1755, 4; dasselbe in Ms., 4; ferner eine deutsche Übersetzung (Dresden 1754. 4). — In Bergedorf das ital.-deutsche Textbuch Dresda 1755. — Schatz-Rostock besitzt eine italienisch-deutsche Ausgabe von 1755.

C moll.

2 Fl., 2 Ob.

8. 

I Pellegrini al Sepolcro. [Oratorio.]

Libr.: Stef. Pallavicini.
Aufführung: Dresden, 23. März (Karfreitag) 1742; Dresden, 10. April (Karfreitag) 1751[4], auch am 16. April (Karfreitag) 1756.
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB. [ter]; Darmstadt; Joachimsthal; Elbing; Glasgow; Wien; Mannheim; Schwerin; Wolfenbüttel; Padova; München; Leipzig; Bologna[5]; Venedig (Capella Marciana); Dresden (Orch.-St. Cw. 8).

---

[1]) Zur Hochzeitsfeier von Leopold von Österreich mit Maria Ludovica, Tochter Karl III. von Spanien; die Aufführungen wurden am 11. August (vielleicht auch am 18.) wiederholt; vgl. unsre Biographie Hasses und Zoller, F. C., Geschichte und Denkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck, Innsbruck 1825, I, 198. Hiller besprach das Werk in den Wöch. Nachrichten 1766, S. 103f., S. 111f., S. 119f. Die Besetzung war diese: Romolo — Gaetano Guadagni, Ersilia — Anna de Amicis, Valeria — Teresa Sartori-Dupré, Ostilio — Luca Fabbrio [Fabris, vgl. Gerber I, col. 396], Curzio — Domenico Panzacchi, Acronte — Porfirio Pacchierotti.

[2]) Nach den »Dresd. Merkwürdigkeiten« wurde das Werk am 26. Februar 1754 bereits zum zehnten Mal gegeben; es eröffnete auch den Karneval 1755 am 7. Januar und wurde am 9., 13., 15. und 17. Januar wiederholt.

[3]) Ms. 9565a hat eine einsätzige, Ms. 9565 in 4° eine dreisätzige Sinfonie.

[4]) Salimbeni sang die Rolle des *Teotimo* und verabschiedete sich von dem Dresdener Publikum.

[5]) Auch in Bologna 1777 in *Madonna la Galliera* und 1786 in *S. Maria della Morte*; im Lic. mus. zu Bologna liegt das Werk sub Ms. 2513.
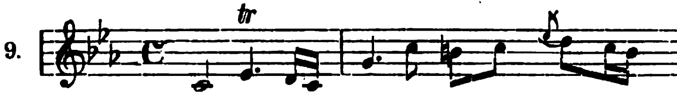
Kl.-A. des gesamten Werkes in Ms.: Berlin, KB.[1]); Dresden; Brüssel, Cons. [bis]; Kopenhagen.

Gedruckter Kl.-A.: Passionsoratorium: Die Pilgrimme auf Golgatha, von Herrn Hasse in Musik gesetzt, mit der deutschen Übersetzung in einen Klavierauszug gebracht von Johann Adam Hiller. Leipzig, im Schwickertschen Verlage. [Das Vorwort datiert Leipzig, 19. März 1784]: London [British Museum]; Berlin, Hochschule; Bergedorf; Weimar; Dresden; Brüssel, Cons; Kopenhagen.

Sinfonie: Maihingen [Stimmen]; Berlin, KB. [Kl.-A.]; Wolfenbüttel [Sinfonie und die Soligesänge im Kl.-A.]; Neudruck im Kl.-A. bei Schmid[2]).

Textbuch: In Dresden: I Pelligrini al Sepolcro di N. S. Oratorio. Musica di G. A. Hasse. Dresda 1743. 4. [bis]; weitere Dresdener Ausgaben 1746, 1748, 1751, 1752, 1754, 1756, 1780, 1789; ferner I Pelligrini a (sic) Sepolcro di N. S.; Oratorio da Cantarsi nella Chiesa Reale di Dresda il Sabato santo nell'anno MCCMCC IV. Musica di G. A. Hasse. (Ital.-deutsch). Nella Stamperia Gerlachiana. In 8. — Die Ausgabe Dresden 1789 in Berlin, KB.

2 Ob., 2 Cor., 2 Trombe, Timp.

9. 

St. Elena al Calvario. [Orat.]

Libr.: Metastasio[3]).

Zweite Fassung: Die erste siehe Nr. 65 dieses Kataloges.
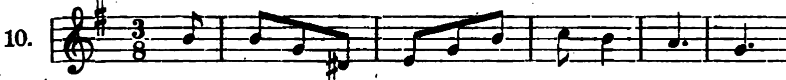
Aufführung: Wien, Dezember 1772.

Partitur des Oratoriums: Berlin, KB.[4])

Textbuch: Berlin, KB. [Ms. 9469a].

G dur.

2 Fl.

10. 

Il Tutore [e la Pupilla] (Intermezzo) (= Lucilla e Pandolfo = Pandolfo).

Libr.: ?

Aufführung: Neapel 1730[5]); Dresden, 11. Mai 1738[6]); Venedig 1739[7]); Bologna 1746[8]).

Partitur des Intermezzos: Dresden (Orch.-St. Cw. 70); München.

Textbuch: Schatz-Rostock besitzt 4 Ausgaben: eine italienische von 1738, eine italienisch-deutsche von 1738, eine italienische von 1747, und eine italienische mit dem Titel *Pandolfo* von 1739.

---

1) Sub 9467c Arien aus »Die Pilgrimme von Golgatha« von der Hand Friedemann Bachs; sub 9467 *I Pellegrini al Sepolcro di nostro Redentore* mit der Aufschrift: »Von der Hand meines Freundes des ehemaligen churfürstlichen Sopranisten Sigr. Mariottini«.

2) Musik am sächsischen Hofe II, 24 ff. (Breitkopf & Härtel).

3) Metastasio hat beide Fassungen geschrieben; vgl. unsere Biographie Hasses, p. 426; die kleinen Abänderungen der zweiten Fassung besorgte der Graf von Spork. Metastasios Dichtung wurde erstmalig 1731 mit Caldaras Musik in Wien gegeben.

4) Ms. 9469 und 9469a; in dem letzteren auch das Textbuch [ohne Dat. und ohne Verleger].

5) Als Intermezzo zu Hasses *Ezio* (vgl. Nr. 45 dieses Kataloges).

6) Als Intermezzo zu Hasses *Alfonso* (vgl. Nr. 40 dieses Kataloges).

7) Als Intermezzo zu Chiarinis *Achille in Sciro*.

8) Möglicherweise am 19. Mai 1746 auf dem Theater *Formagliari* als Intermezzo zur Oper *Romilda* von Bartol. Cordano; vgl. Ricci, I Teatri di Bologna, Bologna 1888, S. 460.

2 Fl., 2 Ob., 2 Cor.

11. (französ. Ouvertüre)

(1762, Br. Kat.)

Irene.

Libr.: Stef. Pallavicini.
Aufführung: Dresden, 8. Februar 1738[1]).
Partitur des gesamten Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 62); Berlin, KB.[2]); Königsberg.
Ouvertüre: Berlin, Inst. f. Kirch. [Part.]; Dresden [Part. ohne Fl.]; Leipzig, Thomasschule [Stimmen]; Regensburg [gedruckte Stimmen ohne Fl.].
Textbuch: In Dresden: Irene. Dramma per Musica. Fu posto in musica dal G. Ad. Hasse. (Ital.-deutsch). Dresda 1738. 8; ferner Irene. Dr. p. Mus. Poesia del St. Pallavicini. Musica di G. Ad. Hasse. Dresda s. a. 4 [bis]; das Orig.-Textbuch besitzt auch Schatz-Rostock.

2 Cor.

12. tr

(1762, Br. Kat.)

Siroe Rè di Persia.

Libr.: Metastasio.
Erste Fassung: Die zweite siehe folgende Nr. 13.
Aufführung: Bologna, Mai 1733; Wien 1733; Florenz 1736; London, 23. November 1736[3]).
Partitur des gesamten Werkes: Wien[4]).
Sinfonie: Dresden [Part.; Ob., Cor.][5]); Dresden [Part.; als Sinfonia nell' opera *Siroe*]; Dresden [Part.; als Sinfonia zu einer Kantate, Mus. B. 369]; Darmstadt [Stimmen].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt die Ausgabe London 1736, ital.-engl.

2 Ob., 2 Cor.

13. tr

(1766, Br. Kat.)

Siroe (Rè di Persia).

Zweite Fassung: siehe die erste unter Nr. 12.
Aufführung: Dresden, 3. August 1763[6]); Wien 1763; Siena 1765.
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Dresden (Orch.-St. Cw. 66); Hamburg.
Sinfonie: Leipzig, Stadtbibl. [Part.]; Dresden [Part. (Mus. B. 428) als Einleitung zur Kantate *L'Amor Prigioniero*]; Neudruck im Kl.-A. bei Schmid[7]).
Textbuch: In Dresden: Siroe. Dramma per musica. Poesia di P. Metastasio. Musica di G. A. Hasse. (ital.-deutsch.) Dresda 1763. 4; dasselbe, aber erschienen in Varsavia 1763. 4. — Schatz-Rostock besitzt das Original von 1763.

---

1) Am Geburtstag der Kaiserin Anna von Rußland; nach dem Hofkalender und den »Dresdner Merkwürdigkeiten« am 10., 17. und 18. Februar wiederholt.

2) Unvollständig.

3) Vgl. Burney, History IV, 400. Die bei Walsh erschienene Sammlung »The Favourite Songs in the Opera call'd Siroe by Sig. Hasse« besitzen Brüssel, Cons. und London, Brit. Museum.

4) Hofbibl. Mss. 17.256, 19058. Vgl. A. von Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte, Wien 1901.

5) Sinfonia alla camera per il arrivo di Su[a] Maj[a] di Pologna, anno 1734.

6) Vgl. unsere Biographie Hasses p. 424, ferner den Bericht in den Dresdener Merkwürdigkeiten 1763, p. 58 ff. und in den Curiosa Saxonica 1763, S. 296 ff.; die Besetzung war diese; Cosroes — Angel. Amorevoli, Siroes — Pasqual. Bruscolini, Medarses — Gius. Gallieni, Emire — Cat. Pilaja, Lardice — Teuber, Araxes — Fabri; die 7. und letzte Aufführung von *Siroe* fand am 13. Sept. nachmittags 4 Uhr im Opernhause statt.

7) Musik am sächsischen Hofe II, 1 ff.

2 Ob., 2 Cor.

14. [musical incipit]

(1762, Br. Kat.)

Il Natal di Giove.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Hubertusburg, 7. Oktober 1749; Wien 1769[1]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Dresden (Orch.-St. Cw. 65); München; Brüssel, Cons.
Sinfonie: Berlin, Haus [Kl.-A.][2]); Darmstadt [Stimmen, 2 Ob., 2 Cor., 2 Fag.][3]); Leipzig, Stadtbibl. [Part. ohne Oboi]; Darmstadt [Stimmen, nur Cor.].
Textbuch:

2 Ob., 2 Fl., 2 Cor., 1 Fag.

15. [musical incipit]

(1762, Br. Kat.)

Il Rè Pastore.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Hubertusburg, 7. Oktober 1755[4]); Warschau, 7. Oktober 1762; London 1757[5]).
Partitur des gesamten Werkes: Dresden [Sinf. ohne Fag.]; Berlin, KB.; Hamburg; Brüssel, Cons.; Amalienbibl. [ohne Fagott].
Kl.-A. des gesamten Werkes: Peters.
Sinfonie: Regensburg [Stimmen ohne Fagott]; Joachimsthal [Stimmen, nur 2 Fl.]; Berlin, KB. [Stimmen, 4 voc.]; Brüssel, Cons. [Part.]; Leipzig, Stadtbibl. [Part., ohne Ob. und Fag.]; Maihingen [Part. und Stimmen]; Berlin, Inst. f. Kirch. [Stimmen][6]); Wernigerode [Kl.-A.].
Textbuch: In Dresden: Il Re Pastore. Dramma per musica. Musica di G. A. Hasse. (ital.-deutsch.) Dresda 1755. 4. [bis]; ferner Il Re Pastore. Dr. p. mus. Poesia di P. Metastasio. Musica di G. A. Hasse. Varsavia 1762. 4. — Schatz-Rostock besitzt das Original von 1755 und eine deutsch-italienische Ausgabe von 1770; in Bergedorf die oben zitierte Ausgabe von 1755.
Orchesterstimmen: Brandenburg; Dresden (Cw. 68).

2 Ob., 2 Cor.

16. [musical incipit]
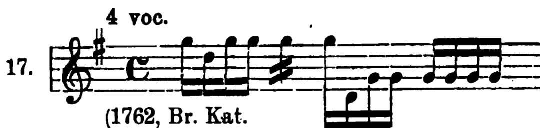
(1762, Br. Kat.)

L'Asilo d'Amore [Serenata] (= Il Trionfo d'Amore).

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Neapel 1742[7]); Hubertusburg, 7. Oktober 1743.
Partitur des gesamten Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 54); Brüssel, Cons.; Neapel.
Textbuch: In Dresden: L'Asilo d'Amore. Festa teatrale, Poesia del P. Metastasio. Musica del G. A. Hasse. Dresda 1743. 8; dasselbe s. a. in 8; dasselbe Exemplar in Bergedorf.
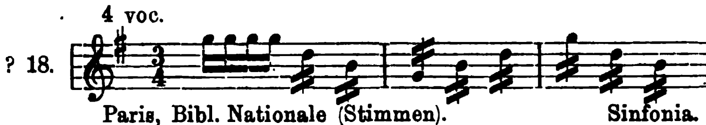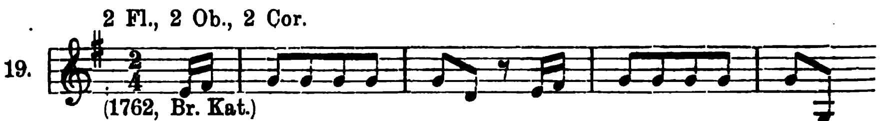
---

1) Dem Brüsseler Exemplar zufolge (Brüssel, Cons.).
2) Fälschlicherweise als Sinfonie zur Oper *Attilio Regolo* aufgeführt.
3) Ms. 3079[51] fälschlich als Sinfonia zu K. H. Grauns Montezuma geführt.
4) Nachmittags 5 Uhr; Wiederholung zum Hubertusfest am 3. November. Im Jahre 1756 aufgeführt (Hauptprobe am 3.) am 7., 9., 12., 14., 16., 19., 21. und 23. Januar. Vgl. »Neueröffnetes historisches Curiositäten Cabinet aufs Jahr 1756,« Dresden 1756, p. 82 und die Dresdener Merkwürdigkeiten desselben Jahres.
5) Burney, History IV, 467.
6) Wenceslao (!) Hasse.
7) Bened. Croce, I Teatri di Napoli. Napoli 1891, pag. 410; es wirkten Maria Camati (detta la *Farinella*) und Colomba Mattei mit; das Textbuch schrieb Metastasio 1732.



Il Tigrane.

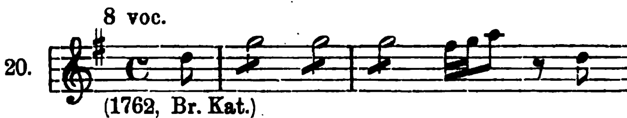
Libr.:
Aufführung: Neapel, 4. November 1723, Teatro San Bartolomeo mit den Intermezzi La serva scaltra ovvero La Moglie a forza.
Partitur des gesamten Werkes: Wien, Musikfreunde IV, 27702.
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt die Ausgabe Neapel 1745.





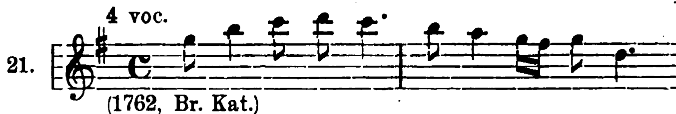
Atalanta.

Libr.: Pallavicini.
Aufführung: Dresden, 26. Juli 1737[1]), »mit Balletten und Intermezzen«.
Partitur der Oper: Dresden (Orch.-St. Cw. 55); Berlin, KB.
Sinfonie: Regensburg [gedruckte Stimmen, nur Corni]; Leipzig, Stadtbibl. [Part.]; Dresden [Part.][2]).
Textbuch:



Numa (= Numa Pompilio).

Libr.: Pallavicini.
Aufführung: Hubertusburg, 7. Oktober 1741[3]).
Partitur des gesamten Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 66) [Sinf. mit Cor. und Ob.]; Brüssel, Cons.; Berlin, KB.
Kl.-A. des gesamten Werkes: Dresden.
Sinfonie: Schwerin [Stimmen].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt ein italienisch-deutsches Textbuch von 1743; dasselbe in Dresden: Numa. Dr. p. mus. Musica del G. A. Hasse. Dresda 1743. 8.



Breitkopfs Katalog 1762 verzeichnet dieses Thema als das Thema einer Kammersinfonie Hasses, betont wenigstens nicht die Zugehörigkeit dieser Sinfonie zu einer
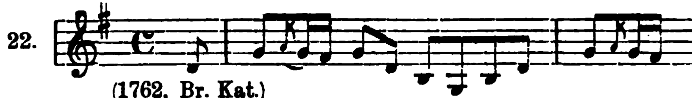
---

1) Zum Namenstag der Kaiserin Anna von Rußland.

2) Sinfonia nell' Cantate Pastorale per festeggiare il Ritorno da Danzica della M. del Rè. 1734. 4. (4. August); Dresden, Mus. B. 373.
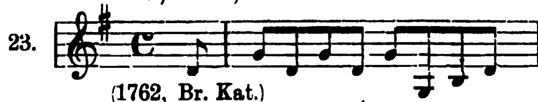
3) Am 3. November 1741 zum Hubertusfest wiederholt; nach dem Hofkalender zum Karneval 1743 am 14. und 17. Januar wiederholt, nachdem am 4, 8., und 9. Januar Proben in den Apartements der Königin vorausgegangen waren. — Bei der Aufführung 1741 folgte das Intermezzo *Pimpinella e Marc Antonio*, dessen Textbuch (ital.-deutsch, 1743) Schatz-Rostock besitzt.

Oper. Die Dresdener kgl. Bibl. besitzt sub Mus. B. 344 eine Opera seria in 3 atti *Lavinia*, und nur eine gedruckte Aufschrift des Einbandes schreibt die Autorschaft Hasse zu; dieser Oper wird die Sinfonie mit dem obigen Thema vorausgeschickt; Hasses Autorschaft dieses Werkes muß jedoch aus inneren Gründen stark angezweifelt werden; mit der Oper *Lavinia* von Herbain ist die Dresdener Partitur nicht identisch. — Nicht zu verwechseln ist diese Oper *Lavinia* mit der Kantate *Lavinia e Turno*, welche Maria Antonia von Sachsen gedichtet und welche von Hasse, Ristori, Naumann, Karl Heinrich Graun und anderen komponiert worden ist; vermutlich ist diese Oper mit Felice de Giardinis *Enea e Lavinia* identisch.



Arminio.

Libr.: Giov. Claudio Pasquini (siehe Anmerkung 1).
Zwei Fassungen:
Aufführung der ersten Fassung[1]: Mailand 1730.
Aufführung der zweiten Fassung: Dresden, 7. Oktober 1745[2]; Berlin, 18. Januar 1747; Wien, 13. Mai 1747; Berlin, 24. Dezember 1773.
Partitur der Oper in der zweiten Fassung: Dresden [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Peters; München; Amalienbibl. [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Brüssel, Cons.; Neapel; Berlin, KB. [Sinf., 2 Cor.]; Hamburg.
Partitur der Oper in der ersten Fassung: Mailand [opera in *due* atti]; anche le parti di Canto ed Orchestra.
Sinfonie der zweiten Fassung; Schwerin [St. 2 Cor.]; Wolfenbüttel [Part.].
Textbuch: In Dresden: Arminio. Dramma per musica. Poesia di Giov. Claud. Pasquini. Musica del Giov. Adolfo Hasse. Dresda 1745. 8; dasselbe Dresda 1753. 4; dasselbe Varsavia 1761. 4; ferner eine ital.-deutsche Ausgabe, Dresden 1745. 8.[3]) — Schatz-Rostock besitzt die Originaltextbücher von 1730 und 1745; in Bergedorf die ital. Ausgabe Dresda 1753.



La Spartana generosa (ovvero L'Archidamia).

Libr.: Pasquini.
Aufführung: Dresden, 14. Juni 1747[4].
Partitur des gesamten Werkes: Dresden [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Brüssel, Cons.; Berlin, KB.; Hamburg.
Sinfonie: Schwerin [Stimmen].
Textbuch: In Dresden: La Spartana generosa, ovvero Archidamia. Dr. p. mus. Poesia di G. C. Pasquini. Dresda 1747. 4; Schatz-Rostock besitzt dasselbe Orig., i.-d.

---

1) Das Libretto der ersten Fassung stammt von Antonio Salvi; vgl. Quadrio, Storia d'ogni poesia V, 523.

2) In Dresden auch zur Eröffnung des Karnevals von 1753, am 8. Januar (Hauptprobe am 4. in Anwesenheit des Hofes), darauf bis zum 31. Januar noch elfmal wiederholt; auch in Warschau, am 3. August 1760. Personal von 1745: Varo — Vent. Rocchetti, Arminio — Dom. Annibali, Segesto — Ang. Amorevoli, Tusnelda — Faustina, Segimiro — Giov. Bindi, Marzia — Mar. Rosa Negri, Tullo — Gius. Schuster. — Personal von 1753: Varo — Bart. Putini, Arminio — Ang. Maria Monticelli, Segesto — Amorevoli, Tusnelda — Teresa Todeschini, Segimiro — Giov. Belli, Marzia — Cat. Pilaja, Tullo — Schuster.

3) Arminio, ein musicalisches Drama. Die Poesie ist von dem Hrn. Abt Joh. Claud. Pasquini. Die Musik von Hrn. Joh. Adolph Hassen, Dreßden 1745, 8.

4) Zur Vermählung des Kurfürsten von Bayern mit der Prinzessin Maria Anna. Zum Karneval 1749 in Dresden wiederholt.

Einzeldruck: Hiller in seiner Sammlung »Meisterstücke des italiänischen Gesanges, Leipzig 1791«, druckt S. 6ff. in Partitur ab die Arie *Per lei naque amore* und legt den Text unter: *Dein bin ich, weil ich liebe.*

2 Cor.

24.

(1762, Br. Kat.[1])

Attalo Rè di Bitinia.

Libr.: ?
Aufführung: Neapel, Primavera 1728.
Partitur des gesamten Werkes: Hamburg, Stadtbibl.
Sinfonie: Dresden [Part., 2 Ob., 2 Cor.].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt eine italienische Ausgabe von 1739.

25. (französ. Ouvertüre).

(1762, Br. Kat.)
Leipzig, Thomasschule [Stimmen]: Ouverture, Tendrement, Gavotte, Sarabande, Gigue.

2 Ob., 2 Cor.

? 26.

Regensburg [Stimmen].

2 Ob., 2 Cor.

27.

(1766, Br. Kat.)

Zenobia.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Warschau, 7. Oktober 1761 und in Wien, Karneval 1763[2]).
Partitur des gesamten Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 74); Brüssel, Cons.; Berlin, KB.
Textbuch: In Dresden: Zenobia. Dramma per musica. Poesia di P. Metastasio. Musica di G. A. Hasse. Varsavia 1761. 8.

4 voc.

28.

La Contadina (= Don Tabarrano e Scintilla [Scintillina]).
(2 Intermezzi.)
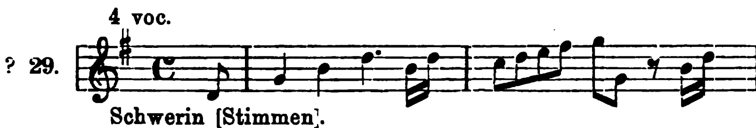
---

[1]) Ohne die Angabe der Zugehörigkeit zu einer Oper.
[2]) C. F. Pohl (Haydn I, 384).

Libr.: Andrea Belmuro (Bernardo Saddumene?).
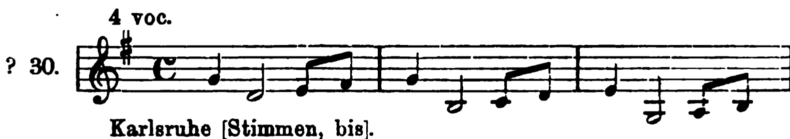
Aufführung: Neapel 1728; Rom 1731[1]; Dresden, 1737, 1745 [Textbuch erst 1746 erschienen] und am 11. Januar 1747[2]; Potsdam, 24. Juli 1748[3].

Partitur des gesamten Werkes: Dresden; Wolfenbüttel; Schwerin; Bologna [Lic. mus. Ms. 2497].
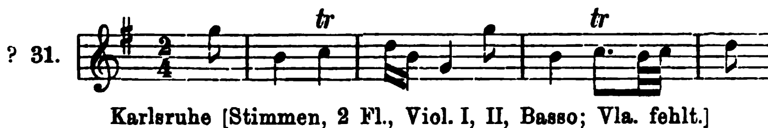
Textbücher: In Dresden: Don Tabarrano. Intermezzi (ital.) Da rappresentarsi nel Nuovo Real Teatro Privilegiato in Dresda. L'anno 1746. 4; dasselbe L'Anno MDCCXVII, (ital.-deutsch); weitere Dresdener Ausgaben erschienen im Juli 1762 und im Jahre 1763. — Schatz-Rostock besitzt drei Ausgaben des Textbuches u. d. T. Don Tabarrano von 1747, 1749[4]) und eine o. J. u. O.

? 29. 
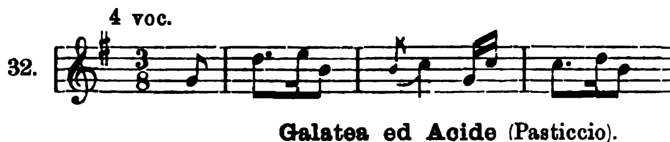
Schwerin [Stimmen].

? 30. 

Karlsruhe [Stimmen, bis].

? 31. 

Karlsruhe [Stimmen, 2 Fl., Viol. I, II, Basso; Vla. fehlt.]

32. 

Galatea ed Acide (Pasticcio).

Libr.: Villati.

Aufführung: Potsdam, 11. Juli 1748[5].

Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB. [Ms. 9540; teilweise deutscher, teilweise italienischer Text].

Textbuch: Berlin, KB.[6]; Schatz-Rostock.

---

[1]) Intermezzo zu Hasses *Cajo Fabricio*; ein Intermezzo gleichen Namens wurde bereits 1731 in Venedig im »Teatro di San Angiolo« in Porporas *Annibale* eingelegt. Dasselbe Intermezzo wurde auch 1738 zweimal in Bologna aufgeführt, im Frühjahr auf dem Theater Malvezzi als Intermezzo zu der Oper *Al sospetto effetto per dispetto* (der Komponist ist nicht bekannt), und am 4. Mai auf dem Theater Formagliari gelegentlich der Uraufführung von Jomellis *Ciro riconosciuto;* vgl. Corr. Ricci, I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Bologna 1888, S. 447—458.

[2]) Als Intermezzo zur Oper *La Semiramide riconosciuta*, vgl. Nr. 48 dieses Kataloges und am 13. Februar im Zwingertheater als Intermezzo in Schürers »teutscher Opera« *Doris*; weitere Dresdener Aufführungen siehe an der Hand der oben genannten Textbücher.

[3]) Haude- und Spenersche Zeitung; auch am 15. April 1750.

[4]) Auch 1748 in Potsdam erschienen (8°) als »Don Tabarano, ein musicalisch Zwischenspiel«.

[5]) Wiederholungen am 19. und 28. Juli in Potsdam und am 12. August in Charlottenburg.

[6]) Galathea und Alcides, ein musicalisch Schäferspiel. Potsdam 8.

Ddur.

2 Ob., 2 Cor.
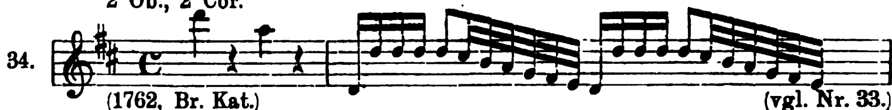
33. 

(vgl. Nr. 34.)

Il Gerone tiranno di Siracusa.

Libr.: ?
Aufführung: Neapel, 19. November 1727.
Partitur des gesamten Werkes: Hamburg; Wien.
Hasse verwandte dieselbe Sinfonie zur Oper *Demetrio*; vgl. Nr. 34.
Textbuch:

2 Ob., 2 Cor.

34. 

(1762, Br. Kat.) (vgl. Nr. 33.)

Demetrio (= Cleonice).
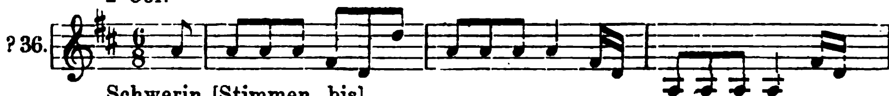
Libr.: Metastasio.
Zwei Fassungen:
Aufführung der ersten Fassung: Venedig 1732[1]).
Aufführung der zweiten Fassung: Dresden, 8. Februar 1740[2]); Venedig 1742 und 1747; Hamburg, 4. November 1744 (Hauptteil von Scalabrini).
Partitur des Werkes in der ersten Fassung: Wien [17.257; jedoch mit eingelegten Arien anderer Komponisten, vgl. Anmerkung 1)]; Brüssel, Cons.
Partitur des Werkes in der zweiten Fassung: Dresden (Orch.-St. Cw. 59); Berlin, KB.: Hamburg.
Kl.-A. der zweiten Fassung: Dresden.
Sinfonie der zweiten Fassung: Leipzig, Stadtbibl. [Part., 2 Ob., 2 C., 2 Fl.].
Textbuch: In Dresden: Il Demetrio. Dr. per mus. La mus. del G. A. Hasse. Venezia 1732. 8; dasselbe Dresda 1740. [bis]; das letztere mit dem angehängten Intermezzo *La Serva Padrona*; ferner eine deutsche Übersetzung, Dresden 1740. 8, welcher gleicherweise »Die Magd als Frau im Hause« (Musikal. Mittelspiel beigegeben ist. — Schatz-Rostock besitzt das Originaltextbuch von 1732 und dasselbe nochmals mit dem Titel *Cleonice* vom Jahre 1740; ferner ein italienisch-deutsches von 1740 [zweite Fassung] und ein italienisches von 1748.

4 voc.

? 35. 

Paris, Bibl. Nationale [Stimmen].
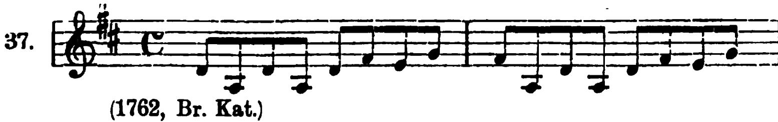
2 Cor.

? 36. 

Schwerin [Stimmen, bis].

1) Diese erste Fassung wurde auch unter dem Titel *Cleonice* 1733 in Wien gegeben; dagegen wurde 1739 in Wien Hasses Komposition mit eingelegten Arien anderer Komponisten wieder als *Il Demetrio* gegeben; auch Metastasios Textbuch dieser neuen Gestalt des musikalischen Teils hat »Varianti«. Diese neuere Fassung gab man auch 1739 in Neapel.

2) Am 6. Februar General-Repetition in Anwesenheit des Hofes, am 8. erste Aufführung »mit vollkommenem Applausu«, am 22. Wiederholung »bey Hofe«, und weitere Wiederholungen im Opernhaus am 26. Februar und 1. März. — Dresdener Besetzung von 1740: Cleonice — Faustina, Alceste — Dom. Annibali, Fenicio — Filippo Giorgi, Olinto — Ventura Rocchetti, — Barseni — Cat. Giorgi, Mitrane — Giov. Bindi.

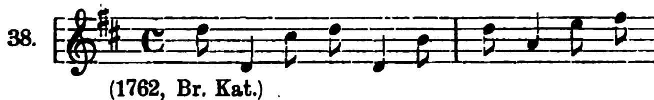
37. 

(1762, Br. Kat.)

Cleofide (= Alessandro nell' Indie[1]).

Libr.: Metastasio und Michel Angelo Boccardi[2]).
Aufführung: Dresden, 13. September 1731[3]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Dresden (bis) (Orch.-St. Cw. 58); Brüssel, Cons.; Hamburg, Stadt.; München; Leipzig, Stadtbibl.
Kl.-A. des gesamten Werkes: Dresden.
Sinfonie: Darmstadt [Stimmen]; Regensburg [gedruckte Stimmen].
Textbuch: In Dresden: Cleofide. Dramma per Musica. Da rappresentarsi nel Reggio Teatro di Corte. Per Commando della Sacra Real Maestà di Federico Augusto, Re delle Polonie. ... Il mese di Settembre dell'Anno MDCCXXXI. La Musica è del famosissimo Signor Giovanni Adolfo Hasse, detto il Sassone, Maestro di Capella di S. M. di Polonia, Elettore di Sassonia. Dresda, Presso di Giovanni Corrado Stössel, Stampatore di Corte S. M. di Polonia, Elettorale di Sassonia. (ital.-franz., in 4); ferner ibid. zwei handschriftliche Exemplare des Textes: Cleofide. Regina nell'Indie. Dramma per Musica da Rappresentarsi Alla Real Padronanza. Nel Reggio e Elettorale Teatro di Dresda. Il Mese di Settembre L'Anno MDCCXXXI. La Poesia è del Sig^r Pietro Metastasio .... (siehe Wortlaut in Anmerkung 2); den Anfang dieses Textes macht eine Vorrede an die »Altezza Reale«; die Unterschrift ist vom Buchbinder weggeschnitten [Litt. Ital. A. 458^n]. — Schatz-Rostock besitzt das Berliner Textbuch von 1777.

2. Cor.

38. 

(1762, Br. Kat.)

Cajo Fabricio.

Libr.: Apostolo Zeno.
Aufführung: Rom 1731[5]); Neapel 1733[6]); Dresden, 8. Juli 1734[7]); Bologna 1743[8]).
Partitur des gesamten Werkes in der Dresdener Fassung: Dresden (Orch.-St. Cw. 56) [Sinf. mit Cor. u. Ob.]; Berlin, KB. [Sinf. mit Cor. u. Ob.]; Amalienbibl. [Sinf. mit Cor. u. Ob.]; Wien, Musikfr.; Brüssel, Cons.
Sinfonie: Berlin, KB. [Stimmen].

---

1) Hasse komponierte 1736 für Venedig Metastasios *Alessandro*; von der Musik ist nichts erhalten; das Textbuch von 1736 (italienisch) besitzt Schatz-Rostock.

2) Über M. A. Boccardi da Mazarra vgl. Quadrio, *Storia d'ogni poesia* V, 491; Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia* II, 1385; Ruthard, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, Freising 1865, S. 120; Fürstenau (a. a. O., S. 172, Anmerkung). Boccardis Mitarbeit erhellt am besten aus zwei in Dresden befindlichen geschriebenen Textbüchern zu *Cleofide*; es heißt daselbst ausdrücklich: »La Poesia è del Sig^r Pietro Metastasio. .... Le Versi aggiunti e le arie segnate sono del Cavaglier Boccardi«.

3) Dresdener Besetzung von 1731: Cleofide — Faustina, Erissena — Catanea, Poro — Campioli, Alessandro — Annibali, Gandarto — Rocchetti, Timagene — Nic. Pozzi.

4) Erste Probe am 19. Dezember; auch im Januar 1777 in Berlin wiederholt.
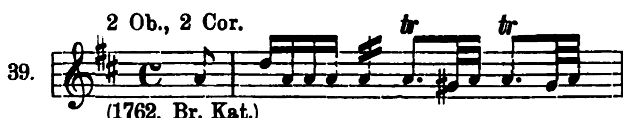
5) Die Fassung von 1731 ist verloren gegangen; ihre vermutliche Identität mit der von 1734 ließ sich somit nicht feststellen.

6) Mit dem Intermezzo *La Contadina*; vgl. Nr. 28.

7) Mit den beiden Intermezzi *L'artigiano Gentiluomo* (= *Larinda e Vanesio*), welche in Dresden vorhanden sind (Mus. B. 363); eine deutsche Ausgabe des Textbuches zu diesen Intermezzi besitzt Schatz-Rostock. Wiederholungen am 10., 12. und 14. Juli. Die Besetzung in Dresden: Pirro — Vent. Rocchetti, Fabricio — Dom. Annibali, Sestia — Faustina, Bircena — Mar. Rosa Negri, Volusio — Giov. Bindi, Turio — Nic. Pozzi, Cinea — Joh. Jos. Götzel.
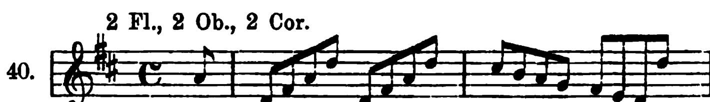
8) vgl. Corr. Ricci, I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Bologna 1888, S. 456, zieht in Zweifel, ob die Musik von Hasse stammte.

Textbuch: In Dresden: Cajo Fabbriccio. Dramma per Musica. Poesia di Ap. Zeno. Musica del G. A. Hasse. Dresda 1734. 8.; dasselbe (zweimal) in 4, aber in Ms. — Schatz-Rostock besitzt zwei italienische Ausgaben von 1735 und 1737, eine deutsche von 1734 und eine italienisch-deutsche von 1766.

39. 
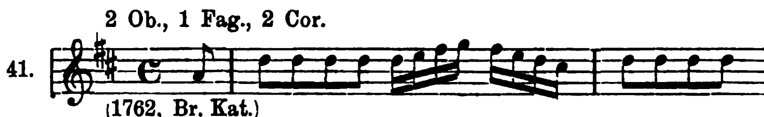
Senocrita.

Libr.: Stef. Pallavicini.
Aufführung: Dresden, 27. Februar 1737[1]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Dresden (Orch.-St. Cw. 70); Peters; München; Brüssel, Cons.
Sinfonie: Schwerin [Stimmen, bis]; Regensburg [gedruckte Stimmen].
Textbuch: In Dresden: Senocrita. Dramma per musica. Musica di G. A. Hasse. Dresda 1737. 4. — Schatz-Rostock besitzt das Originaltextbuch von 1737.

40. 

Alfonso.

Libr.: Stef. Pallavicini.
Aufführung: Dresden, 11. Mai 1738[2]).
Partitur des gesamten Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 49); Königsberg; Darmstadt; Brüssel, Cons.; Berlin, KB.[3]).
Sinfonie: Regensburg [gedruckte Stimmen].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt das Originaltextbuch von 1738.

41. 

Didone abbandonata.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Hubertusburg, 7. (6.?) Oktober 1742[4]); Berlin 1752 und 1753[5]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB. [Sinf. 2 Fag.]; Amalienbibl. [Sinf. nur Cor.]; Darmstadt; Hamburg; Peters; Brüssel, Cons.; Leipzig, Stadtbibl.[6]); Neapel; Mailand; Wolfenbüttel[7]); Dresden (Orch.-St. Cw. 61).
Kl.-A. des gesamten Werkes: Peters; Upsala.

---

1) Dem Hofkalender zufolge bereits am 8. Februar zum Geburtstage der Kaiserin Anna von Rußland; den »Dreßdnischen Merkwürdigkeiten« und den Curiosa Saxonica zufolge hätte die Uraufführung erst am 27. Februar stattgefunden; Wiederholungen am 1., 2. und 5. März, und am 28. April.

2) Als Einlage wurde das Intermezzo *Il Tutore e la Pupilla* benutzt, vgl. Nr. 10. — Die Dresdener Aufführung vom 11. Mai 1738 galt der Vermählung von Maria Amalia mit Karl von Sizilien.

3) Nicht komplet.

4) Nach dem Hofkalender wurde diese Oper am 3. November 1742 zum Hubertusfest bereits zum neunten Male gegeben; eine weitere Wiederholung am 13. November; auch im Karneval 1743 wurde das Werk am 26. Februar wiederholt.

5) 1752 in Berlin am 29. Dezember laut der Zeitungen von Haude-Spener und Voß; im Januar 1753 wiederholt am 1., 5., 8., 12., 15., 19., 22., 26., 29. Die Kostenberechnungen für die Aufführungen am 29. Dezember 1752 und 1. Januar 1753 in Berlin-Haus, sub 6826; die Berechnungen für die übrigen Aufführungen im Januar ebenda sub 6829 und 6830.

6) Die Sinfonie fehlt.

7) Partitur von 20 Sologesängen lediglich!

Textbuch: In Dresden: Didone Abbandonata. Dramma per musica. Musica di G. A. Hasse. Dresda 1742. 8. (ital.-deutsch); dasselbe Textbuch noch einmal und eine Ausgabe von 1743. — Schatz-Rostock besitzt das Original von 1742, sowie eine Ausgabe von 1769.

2 Fl., 2 Cor.

42. [Notenbeispiel]

(1762, Br. Kat.)

Antigono.

Libr.: Metastasio.

Aufführung: Dresden, 20. Januar 1744[1]; Hamburg 1744[2].

Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Dresden (Orch.-St. Cw. 50); Brüssel, Cons.; Wien; u. d. T. *Andigono* im Privatbesitz des Herrn Dr. H. Sommer, Braunschweig.

Kl.-A. des gesamten Werkes: Dresden.

Sinfonie[3]: Brüssel, Cons. [Part.]; Darmstadt [Stimmen, 2 Cor., 2 Ob.]; Schwerin [Stimmen].

Textbuch: In Dresden: Antigono. Dr. p. mus. Poesia di P. Metastasio. Musica di J. Ad. Hasse. Ital.-deutsch. Dresda 1743. 8. [bis].

2 Cor.

43. [Notenbeispiel]

(1762, Br. Kat.)

Demofoonte.

Libr.: Metastasio.

Zwei Fassungen:

Aufführung der ersten Fassung: Dresden, 9. Februar 1748[4]; Neapel 1748 (?); Venedig 1749; Neapel 1750; Mannheim 1750; London, 9. Dezember 1754[5].

Aufführung der zweiten Fassung: Neapel, 4. November 1758[6]; Warschau, 7. Oktober 1759.

Die zweite Fassung benutzt als Sinfonie die Ouvertüre zu *Olimpiade*; vgl. Nr. 50 dieses Kataloges.

Partitur der ersten Fassung: Berlin, KB. (von K. H. Grauns Hand?); Mailand, 1. und 3. Akt; Dresden, auch im Kl.-A. [Sinf., Cor. u. Ob.] (Orch.-St. Cw. 60); Peters; Dr. H. Sommer, Braunschweig; Leipzig, Stadtbibl.; Brüssel, Cons.

Partitur der zweiten Fassung: Dresden [Mus. B. 335] (Orch.-St. Cw. 60).

Textbuch: In Dresden: 1) eine Ausgabe Dresda 1748. 8. ital.-deutsch; 2) Ausgabe Dresda 1748. 8. ital.-polnisch. 3) Ausgabe Varsavia 1759. 4. ital.-franz. — Schatz-Rostock besitzt das italienisch-deutsche Original von 1748[7], eine italienische Ausgabe von 1749 und eine italienische Ausgabe von 1765.

Druck: Gevaert [Les gloires de l'Italie, I, 94ff.], Arie der *Dircea*: Padre perdona.

---

1) Am 18. Februar fand bereits die 14. Aufführung statt.

2) Allg. mus. Zeitung 1877, col. 266; der größte Teil stammte von Scalabrini.

3) Ein gedruckter Klavierauszug der Sinfonie erschien in London bei Preston; vgl. »Catalogue of instrumental and vocal music, printed and sold by Preston, London, o. J.«; derselbe Verlag kündigte auch einen Klavierauszug des ganzen Werkes an.

4) Faustina sang die Rolle der *Dircea*.

5) Vgl. Burney, History IV, 466, jedoch nur *Pasticcio*; Brüssel, Cons. besitzt »The favourite Songs in the Opera called Il Demofoonte. London, Walsh.«

6) Vgl. den Bericht über diese Aufführung bei Grosley de Troyes, Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens. Londres 1764, III, S. 95.

7) Gottsched (l. c.): »Demophoon, ein Singspiel auf dem Königl. Theater zu Dreßden aufgeführet zur Fastnachtszeit 1748. 8. Die Poesie ist von dem berühmten Abte Herrn Petro Metastasio, Kayserl. Poeten. Die Musik von Hr. Joh. Adam (!) Hassen.« Italienisch und deutsch. 8°.

2 Fl., 2 Ob., 2 C.

44.

(1762, Br. Kat.)

Adriano in Siria.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Dresden, 17. Januar 1752.
Partitur der Oper: Berlin, KB. [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Dresden [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.] (Orch.-St. Cw. 48); Wien[1]; Brüssel, Cons.; Hamburg; Rostock; München; Upsala; Modena.
Kl.-A. der Oper: München.
Sinfonie: Leipzig, Stadtbibl. [Part.].
Textbuch: In Dresden: 1) Ausgabe Dresda 1752. 4; dasselbe 1752. 8.; beide ital.-deutsch. 2) Ausgabe Cassel 1778. 8. ital.-franz. — Schatz-Rostock besitzt eine italienische und eine ital.-deutsche Ausgabe, beide Dresden 1752.

2 Fl., 2 Ob., 2 C.

45.

(1762, Br. Kat.)

Ezio.

Libr.: Metastasio.
Zwei Fassungen: (Obiges Thema Nr. 45 der zweiten Fassung zugehörig).
Aufführung der ersten Fassung[2]: Neapel 1730.
Aufführung der zweiten Fassung: Dresden, 20. Januar 1755[3].
Partitur der zweiten Fassung: Dresden (Orch.-St. Cw. 62); Brüssel, Cons.; Hamburg; Rostock; Wien; Berlin, KB. [Sinf., Ob., Cor.].
Kl.-A. der zweiten Fassung: Wernigerode; Berlin, KB.
Sinfonie: Berlin, KB. [Kl.-A.]; Berlin, Haus [Kl.-A.].
Textbuch: In Dresden: Ausgabe Dresda 1755. 4. ital.-deutsch. — Schatz-Rostock besitzt die Orginalausgabe von 1755. — Königsberg[4].

2 Cor.

46.

(1762, Br. Kat.)

Artaserse (= Mandane).

Libr.: Metastasio.
Drei Fassungen:
Aufführung der ersten Fassung: Venedig 1730; London 1734[5]; Modena 1738[6].
Aufführung der zweiten Fassung: Dresden, 9. September 1740[7]; Neapel 1740 (?).
Aufführung der dritten Fassung: Warschau, 3. August 1760; Neapel 1762; Ferrara 1765; Lodi 1765.
Partitur der ersten Fassung: Neapel; Mailand [nur der erste Akt].

---

1) Nur den ersten Akt!

2) Die erste Fassung scheint verloren gegangen zu sein.

3) Eine ausführliche Besprechung findet sich in den *Curiosa Saxonica*, 1755, S. 52 ff.; aufgeführt wurde das Werk ferner am 22., 24., 27., 29., 31. Januar, am 3., 5., 7., 10., 11. Februar und 1756 am 26., 28. Januar und am 4., 6., 9., 11. und 13. Februar. Die Besetzung war folgende: Valentiniano III. — Ventura Rocchetti, Fulvia — Teresa Albuzzi-Todeschini, Ezio — Angelo Maria Monticelli, Ouvria — Catarina Pilaja, Massimo — Angelo Amorevoli, Varo — Giov. Belli.
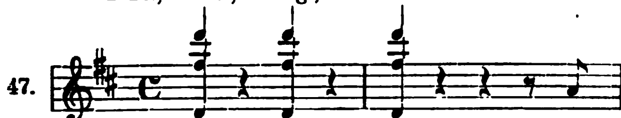
4) *Triomphe d'Ezio*; vgl. Seite 419, Anmerkung 2.

5) Am 27. Oktober in Hasses Anwesenheit; vgl. unsere Biographie, p. 382.

6) Karneval 1738—1739 auf dem *Teatro Molza*: über die Besetzung vgl. V. Tardini, I Teatri di Modena. III. Opere in Musica Rappresentate dal 1594 al 1900. Modena 1902, S. 950
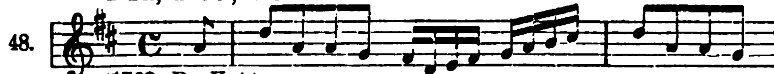
7) Faustina sang die Rolle der *Egeria*.

Partitur der zweiten Fassung: Wien; Hamburg; Brüssel, Cons.; Berlin, KB. [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Dresden [bis; Sinf., 2 Cor., 2 Ob.][1]).
Partitur der dritten Fassung: Dresden (Orch.-St. Cw. 53).
Kl.-A. der zweiten Fassung: Dresden.
Sinfonie: Schwerin [Stimmen]; Berlin, KB. [Stimmen, 2 Ob., 2 Trombe].
Textbücher: In Dresden: 1) Ausgabe Venetia 1730. 8. — 2) Dresda 1740. 8. — 3) Deutsche Ausgabe Dresda 1740. 8. [bis]. — 4) Varsavia 1760. 4. — Schatz-Rostock besitzt die Originale von 1730 und 1740 und eine italienische Ausgabe von 1765. Auch 1760 erschien in Warschau das Textbuch: »Artaxerxes, ein Singspiel. Warschau. 8.«

47. 

Lucio Papirio [Dittatore].

Libr.: Zeno.
Aufführung: Dresden, 18. Januar 1742[2]); Berlin, 24. Januar 1766[3]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Brüssel, Cons.; Hamburg; Dresden [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.] (Orch.-St. Cw. 64); Amalienbibl. [Sinf., 2 C., 2 Fag.].
Kl.-A. des gesamten Werkes: Berlin, KB.
Sinfonie: Leipzig, Stadtbibl. [Part., ohne Fagotte]; Dresden [Part., nur 2 Cor., 2 Ob.].
Textbuch: In Dresden: Ausgabe Dresda 1742. 8. (ital.-deutsch) [bis]. — Schatz-Rostock besitzt ein italienisch-deutsches Textbuch von 1784.
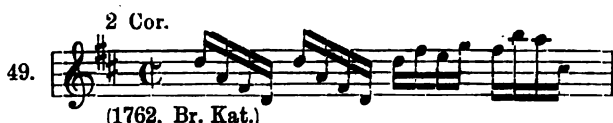
48. 

La Semiramide riconosciuta.

Libr.: Metastasio.
Zwei Fassungen.
Aufführung der ersten Fassung: Venedig, 26. Dezember 1744.
Aufführung der zweiten Fassung: Dresden, 11. Januar 1747[4]).
Partitur der ersten Fassung: Bologna.
Partitur der zweiten Fassung: Hamburg; Brüssel, Cons.; Wolfenbüttel; Berlin, KB.; Dresden [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.] (Orch.-St. Cw. 69).
Sinfonie: Leipzig, Stadtbibl. [Part. ohne Flauti]; Dresden [Part., Ob., Cor.].
Das obige Thema (Nr. 48) gehört zur zweiten Fassung; für die erste Fassung benutzte Hasse die Sinfonie seiner Oper *Ipermestra* vom Januar 1744 (vgl. diesen Katalog Nr. 2).
Textbuch: In Dresden: 1) Ausgabe Dresda 1747. 8; 2) Lipsia 1746. 4. — Schatz-Rostock besitzt die Originalausgabe von 1744, eine italienisch-deutsche Ausgabe von 1747 und eine italienisch-französische von 1760.
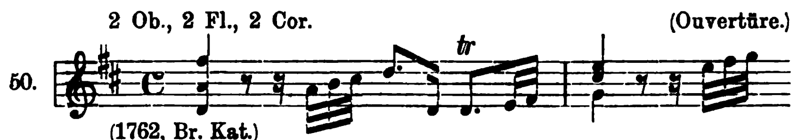
---

1) Das Dresdener Exemplar sub Mus. B. 321 *Artaserse, 1740* hat die Sinfonie mit dem obigen Thema (Nr. 46); der *Artaserse 1760* sub Mus. B. 322 benutzt als Sinfonie die Sinfonie zu *Ezio* (siehe Nr. 45 in unserem Katalog); die Sinfonie zum Artaserse 1730 ist unbekannt.
2) Wiederholt am 19. Januar in Anwesenheit Friedrich II. von Preußen. Besetzung: Lucio Papirio — Dom. Annibali, Marco Fabio — Nic. Pozzi, Quinto Fabio — Vent. Rocchetti, Papiria — Faustina, Rutilia — Wilh. Sofie Denner (Pestel), Comirio — Giov. Bindi, Servilio — Gius. Schuster.
3) Vossische Zeitung.
4) Zur Hochzeit der sächsischen Prinzessin Maria Josepha. Als Intermezzo fungierte *Don Tabarano e Scintilla*; vgl. Nr. 28 dieses Kataloges.



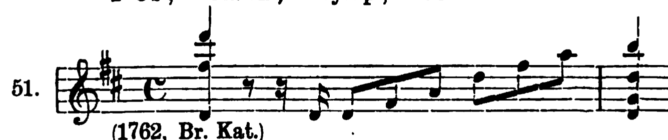
Attilio Regolo.

Libr.: Metastasio[1]).
Aufführung: Dresden, 12. Januar 1750; Berlin, Dezember 1775[2]).
Partitur des gesamten Werkes: Wien [bis]; Wolfenbüttel; Berlin, KB. [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Dresden [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Amalienbibl. [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Brüssel, Cons.
Kl.-A. des gesamten Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 55).
Sinfonie: Darmstadt [Stimmen, 2 Cor., 2 Ob.]; Berlin, KB. [Kl.-A.][3]).
Textbuch: In Dresden: Ausgabe Dresda 1750. 4. und dasselbe im Ms. — Schatz-Rostock besitzt eine ital. und eine ital.-deutsche Ausgabe von 1750.



Olimpiade.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Dresden, 16. Februar 1756[4]).
Partitur des gesamten Werkes: Brüssel, Cons.; Wien; Gand, Cons.; Hamburg; Maihingen; Berlin, KB.; Dresden (Orch.-St. Cw. 67) [Sinf., 2 Ob.]; Paris[5]); Dr. H. Sommer, Braunschweig.
Kl.-A. des gesamten Werkes: Leipzig, Stadtbibl.
Sinfonie: Regensburg [Stimmen]; Berlin, Inst. f. Kirch. [Kl.-A.]; Dresden [Part., 2 Ob., 2 Trombe][6]).
Textbuch: In Dresden: Ausgabe Dresda 1756. 4. [bis]; ferner Varsavia 1761. 4. — Schatz-Rostock besitzt das italienisch-deutsche Original von 1756 und eine italienische Ausgabe von 1765.
Druck: O. Schmid (l. c.; II, 22) der Chor *I tuoi strali* im Kl.-A.



Alcide al Bivio (= Die Wahl des Heracles).

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Wien, 8. Oktober 1760[7]); Dresden, 29. Dezember 1883[8]).

---

1) Die Dichtung, zu welcher Metastasio den Auftrag von der österreich. Kaiserin Maria Theresia erhalten hatte, war ursprünglich für den 4. November 1744 bestimmt, zum Namenstage Karl VI. Vgl. Opere del Signore Ab. Pietro Metastasio, Venezia 1805, 11 Bände, Bd. IV, 182.

2) Friedrich II. schreibt am 21. Juli 1775 an den Intendanten Grafen von Zierotin: »il faut préparer pour cet Hiverd les opéras d'Attilio Regulo de Hasse et d'Orfée de Graun«. Preuß, Fr. der Große, Berlin, 1832—1834, III, 310.

3) Ms. 9556m, jedoch fälschlich als Sinfonie zu Hasses *Ciro* bezeichnet.

4) Wiederholt am 18., 20., 23., 27. Februar und am 1. und 2. März.

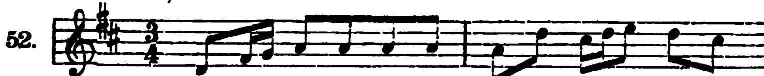
5) Bibliothèque Nationale, »Opéra en 3 ballets *L'Olympiade*, dédié à la Reine.« (Die handschriftliche Partitur hat italienischen Text.)

6) Als Sinfonie zu *Demofoonte* (Dresden, Mus. B. 335): vgl. Nr. 43 dieses Kataloges.

7) Zur Hochzeit von Joseph II. mit Isabella von Bourbon im großen Redoutensale des kaiserlichen Schlosses, gleichzeitig mit Glucks *Tetide*.

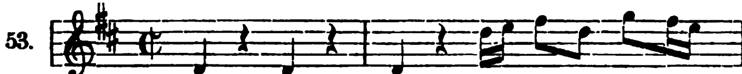
8) Zum Gedächtnis der 100. Wiederkehr des Todestages Hasses, zugleich mit dem Intermezzo *Rimario e Grilantea*; vgl. unsere Biographie p. 443.

Partitur des gesamten Werkes: Peters; Modena, Estense; Darmstadt; Brüssel, Cons.; Wien; Wien, Musikfr.; Mailand; Dresden (Orch.-St. Cw. 48); Berlin, KB.; Neapel.
Gedruckter Kl.-A. des gesamten Werkes[1]: Dresden; Wien, Musikfr.; London [Brit Mus.]; Brandenburg; Weimar; Lübeck; Paris [Bibl. Nationale]; Brüssel, Cons
Geschriebener Kl.-A. des gesamten Werkes: Schwerin.
Sinfonie: Leipzig, Stadtbibl. [Part.]; Darmstadt [Stimmen]; Regensburg [Stimmen]; Berlin, KB. [Kl.-A.]; Berlin, KB. [Stimmen ohne Clarini u. ohne Tymp.]; Bologna [Kl.-A.]; Wernigerode [Kl.-A.]; Kremsmünster [Stimmen, bis]; Hillers Raccolta delle megliore Sinfonie, Breitkopf 1761 [gedruckter Kl.-A.].
Textbuch: In Dresden: 3 Ausgaben: Vienna 1760. 4., Milano 1760. 8., Leipzig 1765, 8. — Schatz-Rostock besitzt drei originale Ausgaben (Wien 1760, deutsch; Vienna 1760, ital.; Kopenhagen 1774, dänisch-ital.).



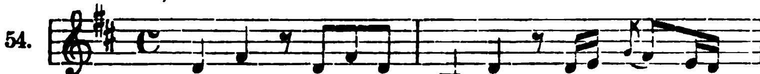
La Nitteti.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Venedig 1758 (Karneval); Warschau, 3. August 1759; Lodi 1765 (Hiller, Nachrichten).
Partitur des ges. Werkes: Dresden [bis] (Orch.-St. Cw. 65); Berlin, KB.; Brüssel, Cons.; Hamburg; Wien, Musikfr.; München.
Sinfonie: Leipzig, Stadtbibl. [Part.]; Mailand [Kl.-A.].
Textbuch: In Dresden: Ausgabe Varsavia 1759. 4. — Schatz-Rostock besitzt eine italienische Ausgabe von 1758.



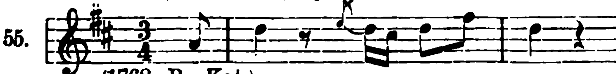
L'Endimione. [Serenata.]

Libr.: Metastasio[2].
Aufführung: Dresden.
Partitur des gesamten Werkes: Dresden[3], die Sinf. im Kl.-A.
Textbuch: In Dresden: Ausgabe in 8; s. a. et l.



Egeria.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Wien, April 1764.
Partitur des gesamten Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 62) [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Modena, Estense; Wien; Wien, Musikfr.; Brüssel, Cons.
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt das Original von 1764.



Partenope.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Wien, 9. September 1767[4]; Neapel, 20. September 1767; Berlin, 18. und 20. Juli 1775.

---

1) Leipzig, Breitkopf 1762; den genauen Titel im Verzeichnis der gedruckten Werke Hasses.
2) Opere di Metastasio; Venezia 1813, X, 239 ff.
3) Das Exemplar nennt das Werk Serenade (!).
4) Zur Vermählungsfeier von Maria Josepha von Österreich mit Ferdinand IV. von Bourbon.

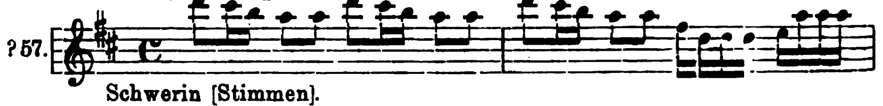
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB. [Sinf. einsätzig]; Dresden [Sinf. dreisätzig]; Wien; Brüssel, Cons.
Sinfonie: Berlin, KB. [Kl.-A.].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt das italienische Original von 1767 und eine italienisch-deutsche Ausgabe von 1775.

2 Ob., 2 Cor.

?56. 

Regensburg [Stimmen].

2 Cor., 2 Trompett.

?57. 

Schwerin [Stimmen].

4 voc.

?58. 

Paris, Bibl. Nationale [Stimmen].

4 voc.

59. 

Euristeo. (Ouvertüre.)

Libr.: Domenico Lalli (= Bastiano Biancardi).
Aufführung: Venedig, Mai 1732.
Partitur des gesamten Werkes: Dresden; Brüssel, Cons.
Sinfonie: Darmstadt [Stimmen]; Leipzig, Stadtbibl. [Part.].
Textbuch: In Dresden: Ausgabe Venezia 1732. 8. — Schatz-Rostock besitzt das Original von 1732.

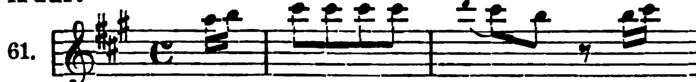
2 Ob., 2 Cor, 2 Trombe, Tymp.

60. 

Il Ruggiero (= L'eroica gratitudine).

Libr.: Metastasio[1]).
Aufführung: Mailand, 16. (!) Oktober 1771[2]); Neapel, 20. Januar 1772[3]).
Partitur der Oper: Dresden; Wien; Berlin, KB.; Neapel.
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt das Original von 1771.

A dur.
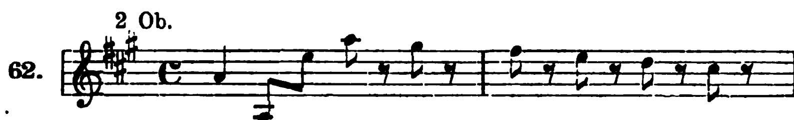
61. 

Rimario e Grilantea. [Intermezzo.)

Libr.: ?
Aufführung: Dresden 1739 (?); Dresden, 29. Dezember 1883[4]).
Partitur des gesamten Werkes: Dresden.
Textbuch:

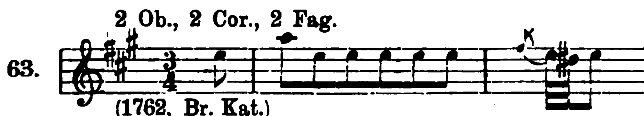
---

1) Zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand von Österreich mit Maria Beatrice d'Este von Modena. 2) Nach vier Aufführungen vom Spielplan abgesetzt. 3) Florimo, La scuola di Napoli IV, 236 ff., Nr. 48. 4) Zu der schon oben erwähnten Gedächtnisfeier.



La Danza. [Cantata.]
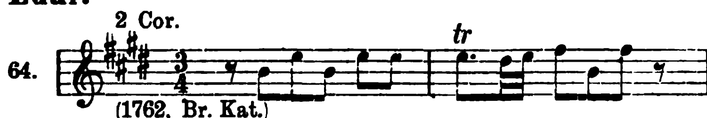
Libr.: Metastasio.
Aufführung: Dresden.
Partitur des gesamten Werkes: Dresden [bis] (Orch.-St. Cw. 32).



Il Ciro riconosciuto.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Dresden, 20. Januar 1751[1]).
Partitur des gesamten Werkes: Hamburg, Stadtbibl.; München; Wien, Musikfr.; Brüssel, Cons.; Dresden [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.] (Orch.-St. Cw. 57); Berlin, KB. [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Amalienbibl. [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.].
Sinfonie: Berlin, Haus [Kl.-A.]; Berlin, [KB.][2]); Hillers *Raccolta delle megliore Sinfonie* [Breitkopf 1761], gedruckter Kl.-A.
Textbuch: In Dresden: Ausgabe Dresda 1751. 4. [bis]; ferner Varsavia 1762. 4. — Schatz-Rostock besitzt eine italienisch-deutsche Ausgabe von 1752.

Edur.



L'Eroe Cinese.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Hubertusburg, 7. Oktober 1753; Warschau, 7. Oktober 1754; Potsdam, am 18. Juli 1773, wiederholt in Berlin am 20. Juli 1773[3]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Brüssel, Cons.; Hamburg; Dresden [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.]; Amalienbibl. [Sinf., 2 Cor., 2 Ob.].
Kl.-A. des gesamten Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 53); Darmstadt.
Sinfonie: Amalienbibl. [Stimmen]; Maihingen [Part.]; Gotha [Kl.-A.]; Hillers *Raccolta delle megliore Sinfonie*, Breitkopf 1761 [gedruckter Kl.-A.].
Textbuch: In Dresden: Ausgabe Dresda s. a. [1753]; 4. — Schatz-Rostock besitzt das Berliner Textbuch (ital.-deutsch) von 1773.

Esdur.



St. Elena al Calvario [I Fideli al Calvario] (Orat.).

Libr.: Metastasio.
Erste Fassung; die zweite siehe Nr. 9 dieses Kataloges.
Aufführung: Dresden 1746; Leipzig 1767 (20. und 22. Dezember).
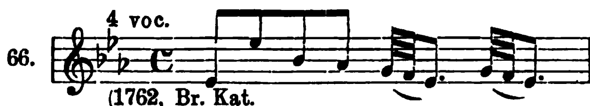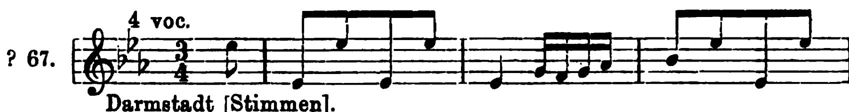
---

1) Nachmittags 4 Uhr; am 18. war die Hauptprobe vorausgegangen; Wiederholungen fanden statt am 22., 25., 27. Januar, am 3., 5., 8., 10., 15., 18., 19. und 22. Februar. Besetzung der Hauptrollen: Mandane — Faustina, Ciro — Felice Salimbeni, Arpago — Domenico Annibali, Mitridate — Giuseppe Schuster.

2) Sub Ms. 9556m Kl.-A. der Sinfonie zur Oper *Attilio Regolo* (cf. Nr. 49 dieses Kataloges); jedoch mit der Bezeichnung: nell' opera *Ciro*.
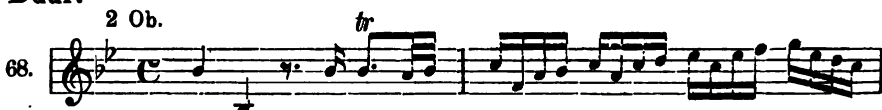
3) Vossische Zeitung und Rödenbeck, Tagebuch .... III, 82.

Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.[1]; Würzburg; Leipzig, Stadtbibl. [Sinf., 2 Fl., 2 Ob.]; Dresden [Sinf.', 2 Fl., 2 Ob.] (Orch. — St. Cw. 6); Wernigerode [Sinf., 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Cor.][2]; Gand, Cons.
Kl.-A. des gesamten Werkes: Berlin, KB. [Ms. 9468c].
Textbuch: Berlin, KB. [Ms. 9468a]; Peters [italienisch, Breitkopf s. a.].
Einzeldruck: Hiller, Meisterstücke des ital. Gesanges, Leipzig 1791, S. 45ff. Chor in Part.: *Di quanta pena e frutto*; Hiller übersetzt: *Durch welche Schmach und Qualen.*

66. 

? 67. 

Bdur.

68. 

La Conversione di S. Agostino.

Libr.: Maria Antonia von Sachsen.
Aufführung: Dresden, 28. März 1750 (Ostersonnabend); Mannheim 1753; Berlin, Juli 1768[3]; Prag 1754 und 1781[4].
Partitur des gesamten Werkes: Amalienbibl.; Thulemeier; Dresden; Brüssel, Cons.; Wien; Padova; Königsberg; München; Charlottenburg, Kaiserin Aug.; Berlin, KB. [bis].
Kl.-A. des gesamten Werkes: Brandenburg.
Neudruck des gesamten Werkes: Denkmäler deutscher Tonkunst; 1. Folge, Band 20; ed. A. Schering.
Das gesamte Werk in Stimmen: Würzburg; Dresden (Orch. — St. Cw. 4).
Sinfonie: Königsberg [Part.]; Würzburg, s. o. [Stimmen].
Textbuch: Originalausgabe: Peters (ital., Dresda MDCCL Dalla Stamperia Regia per la Vedova Stössel).
Druck: O. Schmid (l. c.; II, 31) der Chor *Avvalori l'esempio* im Kl.-A.

69. 

Il Trionfo della Fedeltà. (Pasticcio.)

Aufführung: Charlottenburg, August 1753.
Das gesamte Werk in Partitur: Amalienbibl. (Fragment)[5].

---

1) Zwei Exemplare, Ms. 9468 und 9468a; das letztere besitzt auch das italienisch-deutsche Textbuch (Breitkopf, s. a.).
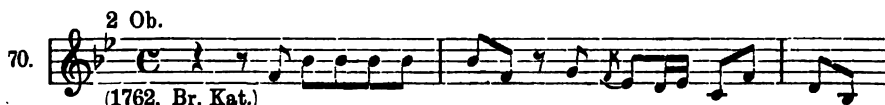
2) Auch Orchester-, Solo- und Chorstimmen.

3) Das Exemplar der Amalienbibliothek (Charlottenburg) trägt den Vermerk: »Le roi a fait exécuter cet oratorio à trois différentes reprises par sa Chapelle à son nouveau château à Potsdam, le 18, le 20 et le 24 de juillet 1768.« Nach der Haude- und Spenerschen Zeitung fand auch am 19. eine Aufführung statt zur Einweihung des neuen Schlosses in Sanssouci.

4) Vgl. Dlabacž, Künstler-Lexikon für Böhmen I, 571; (1754 in der Kirche St. Aegidius, 1781 in St. Thomas).
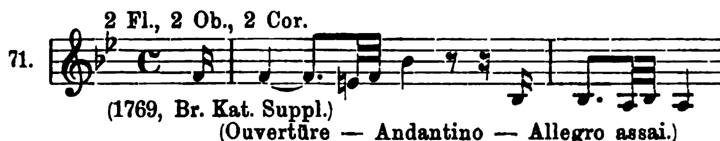
5) Ms. 312; das Exemplar trägt den Titel: »Hassens Opera Il Trionfo della Fedelta 1753. [Untertitel] Il Trionfo della Fedelta. Favola pastorale per Musica da rappresentarsi per comando di Sua Maestà. L'anno 1753.« Das Werk selbst aber ist ein Pasticcio und nicht durchgängig von Hasse komponiert. Von Hasse stammen 1) die 34 Takte lange Sinfonie (Thema s. o. Nr. 69), welche überleitet in 2) die Arie *Se troppo crede al ciglio* und 3) die Arie *Chi vive amante sai che delira.* Die beiden Arien sind dem *Artaserse* Hasses von 1740 entnommen (vgl. hierüber unsere biographischen Mitteilungen über die Brüder Graun, S. 472).

Textbuch: Dresden und Berlin, KB.: Il Trionfo della Fedeltà. Favola pastorale per musica da rappresentarsi per comando di Sua Maestà. In Berlino. Appresso Haude e Spener. Con Licenza di Sua Maestà (ital.-deutsch).



Solimano.

Libr.: Migliavacca.
Aufführung: Dresden. 5. Februar 1753[1]); Pesaro 1772 (?).
Partitur des gesamten Werkes: Darmstadt; Brüssel, Cons.; Dresden (Orch. — St. Cw. 71); Brandenburg (Voce e Cembalo); Hamburg; München; Leipzig; Amalienbibl. [Sinf., 2 Cor.]; Rostock.
Kl.-A. des gesamten Werkes: München; Königsberg; Peters; Berlin, KB.
Sinfonie: Berlin, KB. [Kl.-A., bis].
Textbuch: Dresden: Ital.-deutsches Textbuch von Dresda 1753. 4. [bis] und Dresda 1754. 4. — Schatz-Rostock besitzt das italienische Original von 1753 und eine ital.-deutsche Ausgabe von 1754. — Peters (ital.-deutsch, Dresden 1754. 8°. 92 S.).



(Ouvertüre — Andantino — Allegro assai.)

Piramo e Tisbe. [Intermezzo tragico, Tragedia musicale.]

Libr.: Marco Coltellini[2]).
Aufführung: Wien, November 1768[3]); Berlin, März 1771[4]).
Partitur des gesamten Werkes: Darmstadt; Königsberg; Brüssel, Cons.; Wien; Mailand; Neapel; Dr. Hans Sommer, Braunschweig; München; Dresden; Berlin, KB. [Sinf. noch 1 Fag.][5]).
Kl.-A. des gesamten Werkes: Berlin, KB.
Sinfonie: Neudruck in Partitur und Stimmen von G. Göhler[6]) herausgegeben.
Textbuch: Berlin, KB. [Ms. 9574]. Schatz-Rostock besitzt eine italienisch-deutsche Ausgabe von 1771 [für die Berliner Aufführung].
Einzeldrucke: Hiller, Zweyte Sammlung der vorzüglichsten, noch ungedruckten Arien und Duette des deutschen Theaters, Leipzig 1777, S. 32 ff.: Arie der Thisbe (im Kl.-A.): *Vergebens fließt die Zähre* und S. 37 ff.: Duett zwischen Piramo und Thisbe *Seh ich dich endlich wieder* (auch im Kl.-A.). In der Vierten Sammlung, Leipzig 1778, S. 1ff.: Arie des Piramo *O komm in die Gefilde* und S. 7 ff.: Duett

---

[1]) Das Werk brachte es, dem Hofkalender zufolge, am 5. März zur 12. Wiederholung; es eröffnete auch am 7. Januar 1754 den Dresdener Karneval und wurde am 28. Januar 1754 zum letzten Male gegeben. Ein langes Referat bringen die Curiosa Saxonica, 1753, S. 66 ff. — Besetzung: Solimano — Angelo Amorevoli, Selim — Ang. Mar. Monticelli, Narsea — Teresa Albuzzi, Emira — Cat. Pilaja, Osmiro — Bart. Putini, Acomate — Giov. Belli, Rusteno — Anton Führich. — Die Angabe Klemms (Chronik Dresdens S. 413), das Werk sei bereits am 1. Februar aufgeführt worden, ist irrtümlich; der 1. Februar war noch für die Probe bestimmt; auch auswärtige Journale, wie die Haude- und Spenersche Zeitung in Berlin (vom 8. Februar 1753) bestätigen den 5. Februar als den Tag der Uraufführung. Der sächsische Hofkalender verzeichnet den 4. Januar für die Première des Solimano.

[2]) Vgl. aber Comte d'Escherny, Fragmens sur la Musique. Paris 1809, p. 9.

[3]) Im September 1770 im Laxenburgtheater in Wien mit einigen Veränderungen wiederholt; die für Ostern 1769 angesetzte Wiederholung mußte aus unbekannten Gründen unterbleiben.

[4]) Wiederholungen im Sommer desselben Jahres in Sanssouci und am Ende des Jahres zum Beginn des Karnevals; (vergl. Allg. musikal. Zeitung 1875, col. 546).

[5]) Dem Exemplar Ms. 9574 ist auch ein italienisch-deutsches Textbuch beigefügt, Berlin, s. a. [1771], Joh. Georg Bosse, mit der Aufschrift »da cantarsi nel Concerto dei Dilettanti in Berolini.« In der Partitur ist teilweise deutsche Übersetzung in Bleistift untergeschrieben.
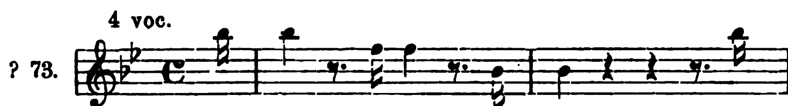
[6]) Vgl. in dieser Darstellung p. 107, Anm. 1.

zwischen Thisbe und Piramo *Wovor sollt' ich erbeben?* (beide im Kl.-A.). In der Sammlung »Sangmusik fra det 17de og 18de Aarhundrede (1650—1750) udgivet af Th. Laub og Fr. Rung. Kjöbnhavn. Wilhelm Hansens Musik-Forlag.« S. 71 ff.: Aria *Che puro ciel* (Kl.-A.).

? 72. 
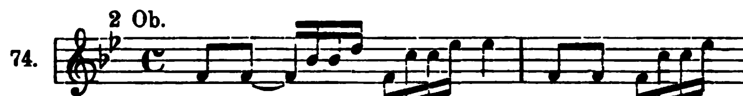
La Morte di Cristo. (Orat.)

Libr.: ?
Aufführung: ?
Partitur des gesamten Werkes: München.

? 73. 

Mose. (Orat.)

Libr.: Stef. Pallavicini.
Aufführung: ?
Partitur des gesamten Werkes: München.

74. 
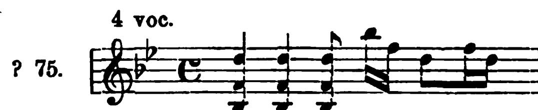
Il Cantico de' tre fanciulli. (Orat.)

Libr.: Pallavicini
Aufführung: Dresden, Karfreitag 1734; Wiederholungen 1740, 1743, 1793 (!).
Partitur des Oratoriums: Berlin, KB.; Dresden (Drei Bearbeitungen, Mss. 154, 154a, 155) Sinf., 2 Ob., 2 Cor.]; Wien; Leipzig, Stadtbibl.
Kl.-A. des Oratoriums: Leipzig, Stadtbibl.
Sinfonie: Königsberg [Part.].
Textbuch: In Dresden 4 Ausgaben: Dresda 1734, 1740, 1743. 1793.

74a. Dieselbe Sinfonie verwandte Hasse für sein Oratorium

Serpentes in deserto.

Libr.: ?
Aufführung: Venedig [1]).
Partitur des Oratoriums: Berlin, KB.[2]); Dresden; München; Königsberg (nur Sopran- und Altarien).

? 75. 

Schwerin [Stimmen].

Gmoll.

? 76. 
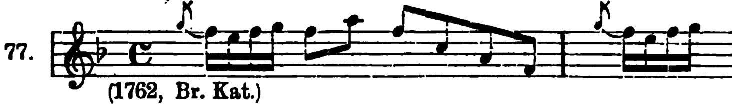
Paris, Bibl. Nationale [Stimmen].

---

1) Dresd. Expl.: »per lo Spedale degl' Incurabili in Venezia«.
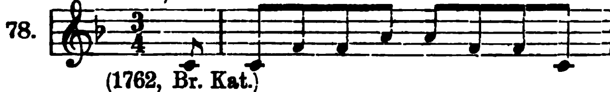
2) Mss. 9460 und 9460a; im Ms. 9460 auch ein gedrucktes Textbuch [Berlin, Decker 1778], lateinisch-deutsch; der Titel lautet: »Opus dramaticum de Typo Aenei (?) Serpentis in deserto concentu musico adornatum a celebri Autore Adolpho Hasse. Berolini, Typis Deckerianis, MDCCLXXVIII. Text der Partitur lateinisch.

Fdur.



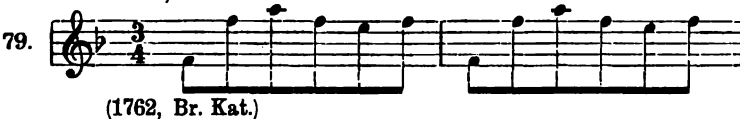
Leucippo (Favola pastorale).

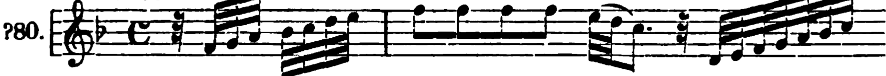
Libr.: Claudio Pasquini.
Aufführung: Hubertusburg, 7. Oktober 1747[1]); Venedig 1749; Mannheim 1757 und 1765; Berlin, 7. Januar 1765[2]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Dresden; Amalienbibl.; Brüssel, Cons.; Hamburg; Neapel; Wolfenbüttel; Wien, Musikfr.
Kl.-A. des gesamten Werkes[3]): Berlin, KB.; Dresden.
Sinfonie: Dresden [Part.]; Berlin, KB. [Kl.-A., bis]; Karlsruhe [Stimmen][4]); Schwerin [Part.]; Regensburg [Stimmen]; Königsberg [Part.]; Berlin, Haus [Kl.-A.].
Textbuch: Dresden: Das ital.-deutsche Textbuch, Dresda 1747. 8. [bis]; ferner Dresda 1761. 4. — Schatz-Rostock besitzt das italienisch-deutsche Original von 1747, sowie eine italienische Ausgabe von 1749.
Einzeldruck: Hiller, Meisterstücke des ital. Gesanges, Leipzig 1791, S. 26ff. in Part. die Arie *Quando penso, oh figlio amato*, legt jedoch den deutschen Text unter *Wenn ich dich, o mein Erlöser.*



Asteria (Favola pastorale).

Libr.: Stef. Pallavicini.
Aufführung: Dresden, 3. August 1737[5]).
Partitur des gesamten Werkes: Dresden; München; Berlin, KB. [Sinf. nur Corni]; Brüssel, Cons.
Sinfonie: Regensburg [gedr. Stimmen]; Schwerin [Stimmen, nur Cor.]; Brüssel, Cons. [Part].
Textbuch: Dresden: Gedrucktes Textbuch Dresda 1737. 4. und dasselbe in Ms. 4. — Schatz-Rostock besitzt das Original von 1737[6]).





Paris, Bibl. Nat. [Stimmen].

---

1) Zum Karneval 1748 in Mingottis kleinem Theater wiederholt; nach der letzten Aufführung am 29. Januar brannte das Theater ab [vgl. Hasche, Dipl. Geschichte Dresdens, Dresden 1816—1820, IV, S. 195]; das Werk wurde zur Eröffnung des Karnevals am 7. Januar 1751 gegeben und am 11., 13. und 15. dieses Monats wiederholt.
2) Vossische Zeitung.
3) Der schon oben erwähnte Katalog des Londoner Verlags Preston (o. J.) kündigte einen gedruckten Klavierauszug des gesamten Werkes an.
4) Mit dem Titel *San Samuele la senta.*
5) In Hubertusburg am 7. Oktober desselben Jahres wiederholt.
6) Vgl. Gottsched (a. a. O.): Asteria, ein musikalisches Schäffer-Gedichte. Dresden in 8.

2 Ob., 2 Cor.

81.

Achille in Sciro.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Neapel, 18. Dezember 1759.
Partitur des gesamten Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 47); Hamburg; Berlin, KB.
Sinfonie: Regensburg [Stimmen].
Textbuch:

2 Ob., 2 Cor.

82.

(Ouvertüre.)

Il Giuseppe riconosciuto. (Orat.)

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Dresden 1741.
Partitur des Oratoriums: Berlin, KB.; Dresden (Orch.-St. Cw. 7).
Textbuch: Dresden: Il Giuseppe ricognosciuto. Dresda 1741. 4.; ferner Dresda 1754.

2 Ob., 1 Chalumeau, 1 Fag.

83.

La virtù appiè della croce (= **Die Tugend(en) bei dem Kreuze des Erlösers**). (Cantata sacra.)

Libr.: Pallavicini.
Aufführung: Dresden 1737.
Partitur des Werkes: Dresden (Orch.-St. Cw. 33); Berlin, KB.[1]).
Sinfonie: Königsberg [Part.]
Textbuch: Dresden: 1) Dresda 1737. 4. [bis]; 2) Dresda 1740; vgl. Anmerkung 1.

2 Fl., 2 Ob.

84.

La Deposizione dalla Croce (di Gesu Cristo, salvatore nostro) [Azione sacra].

Libr.: Pasquini.
Aufführung: Dresden 1744.
Partitur des Oratoriums: Dresden; Berlin, KB.
Einzeldrucke: Hiller, Meisterstücke des ital. Gesanges, Leipzig, 1791, S. 30ff. in Part. die Arie *Caro mio Dio* mit der Übertragung *Heiland der Menschen, o mein Erlöser*.
Textbuch: Dresden: Ital.-deutsche Ausgabe. Dresda 1744. 4. [bis]; Dresda 1748 [bis]; Dresda 1782; Dresda 1788.

? 85.

Daniello (Azione sacra).

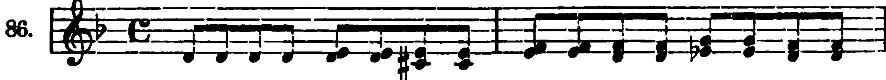
Libr.: Ap. Zeno.
Aufführung: Wien, 15. Februar 1731[2]).
Partitur des gesamten Werkes: Wien, Hofbibl.

---

1) Das Exemplar Ms. 9462 enthält ein gedrucktes Textbuch von 1776, italienisch-deutsch.

2) Nach Allaci und Gerber stammt *Daniello* von Caldara; die Mitwirkenden waren der Partitur zufolge: *Dario il Medo*: Sign. Domenico; *Amyti*: Sig. Schoonians; *Daniello*: Sign. Cassati; *Asfene* und *Zare*: Sign. Giuseppe und Sig. Praun.

D moll.
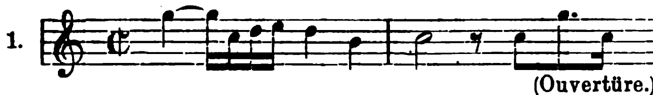


Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena (= Magdalena [Maddalena]).
Libr.[1]: ?
Aufführung: Venedig[2].
Partitur des Oratoriums: Berlin, KB.; Königsberg; Dresden; Leipzig, Stadtbibl.
Einzeldruck: Hiller, Meisterstücke des ital. Gesanges, Leipzig 1791, S. 35 ff. in Part. das Duett *Jesu, mea pax, mea vita*; Hiller legt den deutschen Text unter *Jesu, mein Heil, mein Leben.*
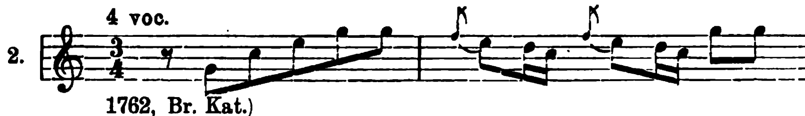
5. Karl Heinrich Graun.

Thematisches Verzeichnis.

Cdur.



Iphigenia (in Aulis).
Libr. (ganz deutsch): Christian Heinrich Postel (1699 für Keiser unter dem Titel *Die wunderbahr errettete Iphigenia* nach Euripides verfaßt)[3].
Aufführung: Braunschweig, Wintermesse 1731; Hamburg, am 3. Dezember 1731.
Partitur des gesamten Werkes: Wolfenbüttel, Archiv [Ouvertüre und 22 Arien].
Ouvertüre: Darmstadt [St., bis; als Ouvertüre einer Suite von 5 Sätzen: Ouvertüre, Gavotte, Air, Bourée, Menuet].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt d. Ausg. *Iphigenia*, Hamburg 1731.
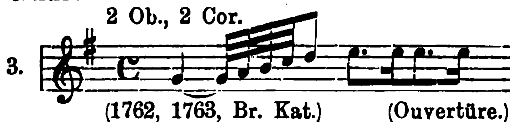


Fetonte.
Libr.: Leopoldo di Villati[4].
Aufführung: Berlin, 29. März 1750[5].
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB (auch Kl.-A.); Joachimsthal; Darmstadt[6].
Sinfonie: Berlin, KB. [Stimmen]; Darmstadt [Stimmen, bis]; Dresden [Part., 2 Ob., 2 Fl.]; Brüssel, Cons. [Stimmen]; Wernigerode [Kl.-A.]; Gotha [Kl.-A.]; Lund [Stimmen].
Textbuch: Berlin, KB.: Ausgabe Berlino 1770. 8. ital.-deutsch. — Gottsched (l. c.): Phaeton, ein musicalisch Trauerspiel, Berlin, 8°. [1750].

---

1) Lat. Text; in Em. Bachs »Verzeichnis«, Hamburg 1790, p. 88, u. d. T.: *Die Buße Petri.*
2) Dresd. Expl.: ». . . Cantabunt Filiae Chori Pij Mosocomij Incurabilium«.
3) Vgl. Allg. musikal. Zeitung 1878, col. 451.
4) Nach dem Phaéton von Quinault; auch der Graf Algarotti war an der Redaktion des Textbuches beteiligt. Vgl. seinen Brief an Friedrich den Großen vom 28. November 1749; vgl. auch Frido Lindemann, Die Operntexte Philippe Quinaults . . . 1904, Diss. p. 73 ff.
5) Nach der Spenerschen und Vossischen Zeitung fand die Hauptprobe am 25. März statt, Wiederholungen am 31. März, im Februar, am 22. August und im Dezember desselben Jahres. Die Kostenberechnungen der Aufführungen vom 18., 21., 25. und 28. Dezember 1750 in der kgl. Hausbibl. Berlin [6819], derjenigen vom 31. März 1750 sub 6818; eine Opernprobeberechnung (datiert vom 3. Febr. 1751) sub 6823; *Fetonte* wiederholt im Dez. 1769 u. Jan. 1770 (Karneval).
6) Orchester- und Vokalstimmen des ganzen Werkes.

G dur.
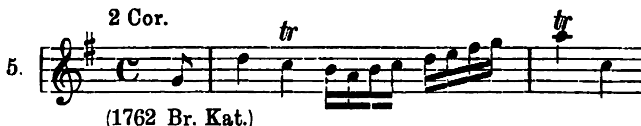


Catone in Utica.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Berlin, 24. Januar 1744[1]); auch im Oktober 1769; Hamburg, 28. Dezember 1744 (Hauptteil von Scalabrini); Stuttgart, 11. Februar 1751[2]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB [bis]; Wolfenbüttel; Leipzig, Stadtbibl. Joachimsthal.
Kl.-A. des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Brandenburg [auch Orch.-St.).
Sinfonie: Dresden [St.]; Regensburg [St.]; Brüssel, Cons. [Part.]; Darmstadt [Part.][3]; Joachimstal [St. 4 voc.].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt d. Orig.-Textb. 1744.



Alessandro e Poro.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Berlin, Montag den 21. Dezember 1744[4]).
Partitur des gesamten Werkes: Wolfenbüttel; Berlin, KB [Sinf., 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl.]; Joachimsthal.
Sinfonie: Regensburg [St. 4 voc]; Berlin, KB [St. 4 voc.]; Darmstadt [St.][5]); Rostock [Part., u. d. T. *Alessandro Magno*]; Dresden, [Part. 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl.]; Lund [St.].
Textbuch: Berlin, KB.: Ausgabe Berlino 1784. 8. ital.-deutsch. Schatz-Rostock besitzt das Orig. von 1744. — Gottsched (l. c): Alexander und Porus, ein Singspiel. Ital. und deutsch. Berlin 8°. [1745].
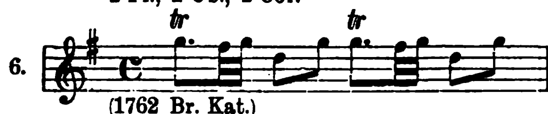


Cajo Fabricio.

Libr.: Apostolo Zeno.
Aufführung: Berlin, 2. Dezember 1746[6]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Rostock; Wolfenbüttel; Darmstadt.
Kl.-A. des gesamten Werkes: Wernigerode.
Sinfonie: Dresden [Part. 2 Ob., 2 Fl., 2 Cor.]; Darmstadt [Part. u. St.]; Brüssel, Cons. [St.].

---

[1]) Am 3. und 6. Januar waren Proben; der ersteren wohnte Friedrich II. bei; die Aufführung fand erst am 24. zur Geburtstagsfeier des Königs statt; wiederholt am 31. Januar.
[2]) Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters 1. Stück. Stuttgart 1750, S. 593.
[3]) Außerdem Vokal- und Orchesterstimmen des gesamten Werkes.
[4]) 1. Wiederholung am 26. Dezember (Vossische Zeitung, 1744, Nr. 153, 156); ibid. 1745, Nr. 1 und 5: *Alessandro* am 31. Dezember (1744) und 11. Januar 1745 wiederholt.
[5]) Vokal- und Orchesterstimmen des gesamten Werkes.
[6]) Hauptprobe am 29. November (Vossische Zeitung); Wiederholungen am 5. Dezember 1746 und am 13. Januar 1747.



Ifigenia in Aulide[1]).

Libr.: Leopoldo di Villati[2]).

Aufführung: Berlin, 13. Dezember 1748[3]); auch am 26., 28. und 30. August 1755, im Dezember 1750 und im Januar 1768 (Karneval).

Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB. [Sinf. ohne Fl. u. Ob.); Joachimsthal; Brüssel, Cons.; Darmstadt; Leipzig, Stadtbibl.; Hamburg; Dresden; Wolfenbüttel; Karlsruhe[4]).

Kl.-A.: Berlin, KB.

Sinfonie: Dresden [Part.]; Darmstadt [St. 2 Fl. 2 Cor.]; Berlin, Haus. [Part.][5]).

Textbuch: Berlin, KB.: Ausgabe Berlino 1748. 8. ital.-deutsch; ferner Berlino 1768; das letztere besitzt auch Schatz-Rostock.

D dur.



Rodelinda, Regina de' Longobardi[6]).

Libr.: Giov. Gualberto Botarelli[7].)

Aufführung: Berlin, 13. Dezember 1741[8]).

Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB[9]); Joachimsthal; Darmstadt[10]).

Sinfonie: Berlin, Haus [Part.]; Darmstadt [Part. u. St.]; Regensburg [St. ohne Cor. u. Ob., dafür 2 Clar.]; Dresden [Part. 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl.]; Lund [St. 2 Cor.].

Textbuch: Berlin, KB.: Rodelinda, Regina de' Longobardi, Dramma per Musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Teatro della Corte per Ordine della sacra Maestà il Rè de Prussia. Berlin, 8. ital.-deutsch [1741, Deutsche Übersetzung von Joh. Christoph Rost[11])]. — Peters und Berlin KB.[12]) besitzen auch die italienisch-deutsche Ausgabe von 1778 (Berlin, bey Haude und Spener, 98 S.); in der Nachschrift heißt es: »Allein der damalige Hofpoet [Botarelli], der dieses Stück des *Zeno* [was irrtümlich ist] zum Behuf des hiesigen Theaters einrichten sollte, verdarb dasselbe durch seine angebrachten Änderungen; so verunstaltet es indessen auch war, so ward es dennoch aufgeführt und man übersah alle poetische Mängel desselben um der schönen Musik willen. Die Kenner und Liebhaber der italienischen Dichtkunst muß man daher um Nachsicht bitten, daß jene poetische und dramatische Fehler dieses Stückes, bey der diesmaligen Erscheinung desselben auf der Bühne ungeändert beybehalten worden, und daß man, einige kleine Verbesserungen ausgenommen, noch immer so viel verstümmelte, holprichte Verse und andere Mängel darin findet als vor vier und

---

1) Durchaus verschieden von dem gleichnamigen Werke Grauns von 1731 (vgl. Nr. 1 dieses Kataloges).

2) Nach Racine.

3) Vossische Zeitung; nach K. H. S. Rödenbeck, Tagebuch oder Geschichtskalender aus Friedrichs des Großen Regentenleben, Berlin 1840—1842, I, p. 161, wäre *Ifigenia* schon am 6. Dezember aufgeführt worden.

4) In Stimmbüchern.

5) Arrangement für 2 Vclli. und Basso.

6) Vgl. die kritische Würdigung bei Scheibe, Krit. Musikus 1745, S. 786 ff.

7) Nach Ant. Salvis *Rodelinda*.

8) Auf dem kleinen Schloßtheater; wiederholt am 19. Dezember und am 8. Januar 1742.

9) Das Exemplar sub Ms. 8204 hat fortlaufend bei den Arien (nicht bei den Rezitativen!) die deutsche Übersetzung [mit Bleistift] verzeichnet.

10) Auch die Orchester- und Vokalstimmen.

11) Über Joh. Christoph Rost vgl. Goedecke, Grundriß IV, 13.

12) Schatz-Rostock besitzt beide Ausgaben von 1741 und 1778.

dreißig Jahren. Zur Verbesserung desselben hätte fast das ganze Drama müssen umgeschmolzen werden, und die Änderung des Textes würde natürlicherweise auch eine gänzliche Umarbeitung der Musik erfordert haben, dieses aber war wegen Kürze der Zeit nicht möglich. So viel zur Ehrenrettung des *Zeno* (s. o.) und zur Entschuldigung des gegenwärtigen Herausgebers«.

2 Cor.

8. (1762 Br. Kat.)

Artaserse.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Berlin, 2. Dezember 1743[1]; Stuttgart, 30. August 1750[2].
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB [Sinf. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor.]; Joachimsthal; Darmstadt[3]; Wolfenbüttel.
Sinfonie: Brüssel, Cons. [Part.]; Regensburg [St.]; Dresden [Part. 2 Fl., 2 Ob.]; Lund [St. 4 voc.]; Darmstadt [Part., in St. bis][4].
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1783. 8. ital.-d.; Schatz-Rostock besitzt die Ausgabe Stuttgart 1751.

2 Ob., 2 Cor.

9. (1762 Br. Kat.)

Adriano in Siria.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Berlin, Freitag den 7. Januar 1746 (Spenersche und Vossische Zeitung).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Wolfenbüttel: Darmstadt[5].
Sinfonie: Darmstadt [Part. nur Corni]; Dresden [Part. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor.]; Berlin, KB. [St.]; Wernigerode [Kl.-A.]; Lund [St. 4 voc.].

Cor.

10. (1762 Br. Kat.)

Le Feste galanti.

Libr.: Villati[6].
Aufführung: Berlin, 6. April 1747[7]; auch am 22. Dezember 1747 und im Dezember 1766 und Januar 1767 (Karneval).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Wien, Musikfr.; Wolfenbüttel; Hamburg; Bamberg; Rostock.
Kl.-A.: Berlin, KB.; Darmstadt[8].
Sinfonie: Regensburg [St.]; Dresden [Part. 2 Ob., 2 Fl., 2 Cor.]; Darmstadt [Part.]; Berlin, Haus [Part.][9]; Brüssel [St.]; Wernigerode [Kl.-A.]; Lund [St.].
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1767. 8. ital.-d.; Schatz-Rostock besitzt die Ausgaben 1747 u. 1767.

---

1) Wiederholt am 31. Dezember.

2) Zur Einweihung des neuen Opernhauses; Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttgart 1. Stück 1750, S. 593.

3) Auch Orchester- und Gesangstimmen des gesamten Werkes.
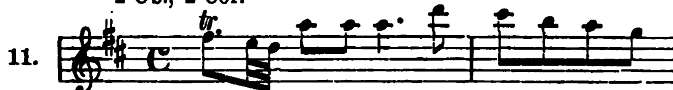
4) Das eine Stimmenexemplar hat 2 Ob. und 2 Cor.

5) Auch Stimmen (Orchester- und Gesangstimmen).

6) Als Vorlage diente *Les festes (fêtes) galantes* von Joseph-François Duché de Vanci; vgl. Colin et Raynauld, Lettres inédites de Duché de Vanci, Paris 1830. Duché de Vanci ist am 29. Oktober 1668 in Paris geboren und daselbst am 4. Dezember 1704 gestorben. Seine *Fêtes Galantes* schrieb er 1698 für Desmarets; vgl. auch Palissot, M., Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature. Paris 1803. I, 271 ff.
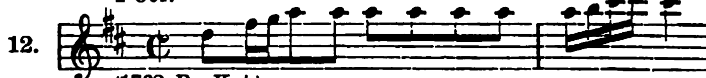
7) Spenersche und Vossische Zeitung; vgl. auch die Auslassungen über dieses Werk von Ch. Gottf. Krause, Von der musicalischen Poesie, Berlin 1752, S. 280 ff.

8) Auch Vokal- und Orchesterstimmen. 9) Arrangement.



L'Europa galante [1]).

Libr.: Villati [2]).
Aufführung: Berlin [3]), 27. März 1748 [4]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB. [Sinf. nur Cor.]; Hamburg; Rostock; Königsberg; Joachimsthal; Darmstadt [5]).
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1774. 8. i.-d.; Schatz-Rostock besitzt d. Orig. von 1748.



Angelica e Medoro.

Libr.: Villati [6]).
Aufführung: Berlin, 27. März 1749 [7]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Darmstadt; Wolfenbüttel; Brüssel, Cons. [Bibl. Wagener].
Sinfonie: Dresden [Part. 2 Fl., 2 Ob.]; Darmstadt [Part. u. St.]; Rostock [Part.]; Brüssel, Cons. [Part.]; Königsberg [Part.].
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1749. 8. i.-d.; dasselbe Expl. besitzt Schatz-Rostock.



Mitridate.

Libr.: Villati [8]).
Aufführung: Berlin, Dezember [9]) 1750 oder 1. Januar 1751.
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Würzburg [auch Stimmen] [10]); Brüssel, Cons. [Bibl. Wagener].
Kl.-A.: Berlin, KB.; Dresden.
Sinfonie: Regensburg [St.]; Darmstadt [St., bis]; Dresden [Part. 2 Ob., 2 Cor.].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt 2 Berlin. Ausgab. von 1750 (i.-d.) u. 1751 (franz.).

---

[1]) Hiller, Lebensbeschreibungen 1784, S. 91: »Ein seltsames Ding von einer Oper«.

[2]) Eine Bearbeitung der *Europa galante* von Antoine Houdard de la Motte (1672—1731); *l'Europe galante*, ein *Ballet en 4 entrées et un Prologue* wurde am 24. Oktober 1697 mit Musik von Campra in Paris aufgeführt; vgl. d'Alembert, Éloges. Paris, 1779, S. 235 ff.

[3]) Château de Monbijou, zum Geburtstag der Königin-Mutter.

[4]) Den Proben am 12. und 26. März wohnte Friedrich II. bei.

[5]) Auch Vokal- und Orchesterstimmen.

[6]) Als Vorlage diente Quinaults *Roland*; vgl. Oeuvres choisies de Quinault, Paris 1824, I, S. 35; mehrere Quellen nennen als Vorlage zu Villatis *Angelica e Medoro* eine gleichnamige Dichtung Metastasios; jedoch ist die letztere nur eine zweiteilige Serenata.
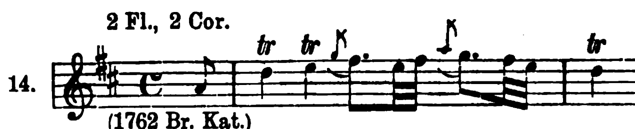
[7]) Wiederholungen im Oktober und Dezember 1749 und im Januar 1750; die Vossische Zeitung berichtet nur von den Wiederholungen am 8. und 12. Dezember 1749; dagegen finden sich Kostenberechnungen für die Aufführungen am 1., 5., 8., 12., 15., 19., 22., 26. und 29. Oktober 1749 und vom 2., 5., 9., 12., 16., 19., 23., 26. und 30. Januar 1750 in der kgl. Hausbibliothek Berlin sub 6817.

[8]) Als Vorlage benutzte Villati Racine, dessen *Mitridate* am 12. Januar 1673 in Paris aufgeführt wurde; auch Zeno schrieb einen *Mitridate* (1728).

[9]) Das Datum steht nicht fest; die Spenersche Zeitung berichtet von einer Aufführung am 30. Dezember; Wiederholungen im Januar und Februar 1751. Die Kostenberechnungen der Aufführungen am 1., 4., 8. und 11. Januar 1751 in der kgl. Hausbibliothek Berlin, sub 6820; die Dekorationsberechnungen (datiert vom 3. Februar 1751) ebenda sub 6822.

[10]) Auch in Darmstadt liegen Orchester- und Vokalstimmen für das gesamte Werk.

2 Fl., 2 Cor.

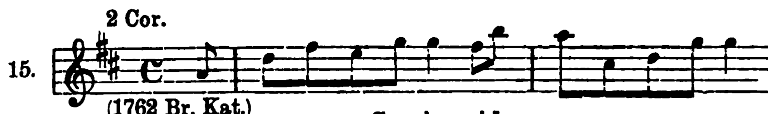
14. 

(1762 Br. Kat.)

Il Giudicio di Paride. [Pastorale].

Libr.: Villati.
Aufführung: Charlottenburg[1]), 25. Juni 1752.
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB. [Sinf. nur 2 Cor., bis][2]); Joachimsthal; Darmstadt.
Sinfonie: Schwerin [gedruckte Stimmen, 2 Cor., 2 Fag.][3]); Brüssel, Cons. [gedruckte Stimm.); Wernigerode [Kl.-A.].
Textbuch: Schatz-Rostok besitzt das Orig.-Textb. von 1752.

2 Cor.

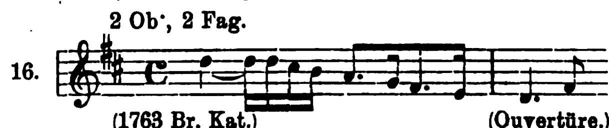
15. 

(1762 Br. Kat.)

Semiramide.

Libr.: Giov. Pietro Tagliazucchi[4]).
Aufführung: Berlin, 27. März 1754[5]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Darmstadt[6]); Hamburg, Stadtbibl.
Kl.-A. des gesamten Werkes: Berlin, KB.
Sinfonie: Berlin, KB. [St.]; Darmstadt [St. bis]; Dresden [Part. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor.]; Wernigerode [Kl.-A.].
Textbuch: Peters: italienisch-deutsch, Berlin, bey Haude und Spener, 1774, 96 S.; Berlin, Haus. (Orig. von 1754, ital.-deutsch); id. besitzt Schatz-Rostock.

2 Ob., 2 Fag.

16. 

(1763 Br. Kat.) (Ouvertüre.)

Polidorus.

Libr.[7]): Joh. Samuel Müller[8]).
Aufführung: Sommermesse 1726[9]) oder 1728. Wiederholungen in den Sommermessen 1731 und 1733 und in Hamburg, am 23. November 1735.
Partitur des gesamten Werkes: Berlin KB. [Sinf. nur 4 voc.][10]); Wien, Musikfr. (mit Pölchaus Notiz: »Componirt in Braunschweig 1728«).
Textbuch: Nach Gottsched[11]) erschien 1725: »Polydorus in einem Schauspiel vorgestellet in 8. Es hat 5 Aufzüge in Prosa, nebst einem Zwischenspiel in 3 Auftritten«; Textbuch von 1731 in Wolfenbüttel, Archiv; Schatz-Rostok besitzt d. Ausg. Hamburg 1735.

---

1) In der Orangerie, zur Vermählung des Prinzen Heinrich; in der kgl. Hausbibliothek Berlin sub 6832 die Kostenberechnung.

2) Friedrich II. schrieb für dieses Werk eine Arie, die Paulino sang [F moll: *M'affanna il cenno*]; das Exemplar, Ms. 8229 verzeichnet als Autor ein »di Roy«.

3) Sie erschien 1757 bei Im. Breitkopf in Leipzig, in Stimmen und ohne die Angabe der Zugehörigkeit zu dem Pastorale *Il Giudicio di Paride*, »Sinfonia a 2 Corni, 2 Violini, 2 Viola, 2 Fagotti obligati e Basso«.
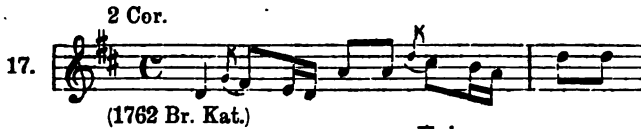
4) Zur Vorlage diente die gleichnamige Tragödie von Voltaire. 5) 23. März Hauptprobe (Vossische Zeitung). 6) Auch Vokal- und Orchesterstimmen. 7) Ganz deutsch.

8) Hamburger Schulrektor von 1732—1773; vgl. Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller, 5. Band, Hamburg 1870, S. 441.

9) Agricola in der von ihm verfaßten Vita C. H. Grauns im zweiten Bande der von Kirnberger herausgegebenen Duetti, Terzetti . . ., Berlin, Decker 1774.
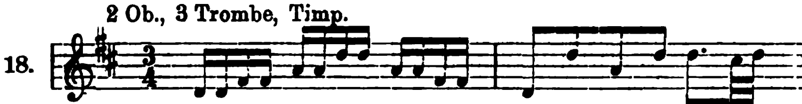
10) Das Exemplar, Ms. 8200, trägt auf dem Umschlag die Aufschrift: P. von C. H. Graun. Herzogl. Braunschweig. Vicecapellmeister 1726; auf der Innenseite dagegen: »Graun componierte diese Oper zu Wolfenbüttel 1728 als damal. Herzogl. Braunschweigiger Vicecapellmeister.«

11) Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Leipzig, 1757, S. 303.



Ezio.

Libr.: Tagliazucchi[1]).
Aufführung: Berlin, 1. April 1755[2]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Dresden; Hamburg; Darmstadt[3]).
Sinfonie: Dresden [Part. 2 Ob., 2 Cor.)
Textbuch: Berlin, KB: Berlino 1755. 8. ital.-deutsch; id. besitzt Schatz-Rostock.



Scipio Africanus[4]).

Libr.[5]): Fideler oder Christian Heinrich Postel[6]).
Aufführung: Wolfenbüttel, Sommermesse 1732; wiederholt am 19. und 20. März 1734.
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.
Textbuch: Das Textbuch von 1734 in Wolfenbüttel, Archiv.

A dur.



Britannico.

Pibr.: Villati[7]).
Aufführung: Berlin, 17. Dezember 1751[8]).
Lartitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Wolfenbüttel.
Kl.-A. des gesamten Werkes: Berlin, KB.
Sinfonie: Dresden [Part. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor.]; Brüssel, Cons. [St.]; Schwerin [St. 2 Cor. 2 Fl.]; Darmstadt [Part., St. (bis)].
Textbuch. Berlin, KB.: Berlino 1751. 8. ital.-deutsch; id. besitzt Schatz-Rostock.



Montezuma.

Libr.: Friedrich II[9]).
Aufführung: Berlin, 6. Januar 1755[10]).

---

[1]) Nach Metastasio.
[2]) Hauptprobe am 27. März (Spenersche Zeitung).
[3]) Auch Vokalstimmen.
[4]) Vgl. Mattheson, Musical. Patriot, p. 182.
[5]) Arien und Rezitative deutsch (siehe Ms. 8205 in der kgl. Bibliothek Berlin).
[6]) 1694 als »Der Groß-Mühtige Scipio Africanus« für Joh. Georg Conradi verfaßt. Chrysander (Jahrbücher I) sagt, es sei wesentlich das alte Stück von Fiedler gewesen, welches 1695 in Hamburg erschienen sei (über Fideler weiß Goedeckes Grundriß III, 335 nichts Näheres zu sagen). Vgl. Allgemeine musikal. Zeitung, 1878, col. 392.
[7]) Nach Racine. [8]) Spenersche Zeitung.
[9]) Friedrich II. schrieb das Textbuch in französischen Versen; der Hofdichter Tagliazucchi übersetzte es ins Italienische.
[10]) Vossische Zeitung; die erste Probe fand bereits, gemäß der Spenerschen Zeitung und Rödenbeck, Tagebuch I, 272, am 23. Oktober 1754 statt; Friedrich wohnte bei.

34*

Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Darmstadt; Neudruck[1]).
Kl.-A. des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Dresden; Darmstadt; Berlin, Haus.
Sinfonie: Dresden [Part. 2 Ob., 2 Cor.]; Berlin, Haus. [Part.][2]); Brüssel, Cons. [St.]; Wernigerode [Kl.-A.].
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1755. 8. i.-d.; Schatz-Rostock besitzt Ausg. Berlino 1770.

21. 2 Ob., 2 Cor. (1762 u. 1763, Br: Kat.)

Lucio Papirio.

Libr.: Apostolo Zeno.
Aufführung: 4. Januar 1745[3]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.: Joachimsthal; Wolfenbüttel: Darmstadt[4]).
Kl.-A. des gesamten Werkes: Darmstadt.
Sinfonie: Brüssel, Cons. [Part.]; Darmstadt [St.]; Joachimsthal [St., 4 voc.]; Dresden [Part. u. St.].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt das Orig. von 1745.

22. 2 Cor. (1762 Br. Kat.)

Orfeo.

Libr.: Villati[5]).
Aufführung: Berlin, 27. März 1752[6]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Darmstadt[7]); Berlin, Hochschule (einige Arien); Göttingen.
Kl.-A.: Brandenburg.
Sinfonie: Dresden [Part. 2 Ob., 2 Fl., 2 Cor.].
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1785. 8. (i.-d.); Schatz-Rostock besitzt d. Orig. von 1752.

23. 2 Fl., 2 Cor.

Merope.

Libr.: Friedrich II[8]).
Aufführung: Berlin, 27. März 1756[9]); Berlin, 19. März 1764[10]).

---

[1]) Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Band 15. Herausgegeben von Alb. Mayer-Reinach. (Vgl. Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1904, col. 684; Zeitschrift der IMG., 6. Jahrg., Heft 2; Monatshefte für Musik-Geschichte, 1905, Heft 2 und 4. — National-Zeitung, Berlin, Sonntagsbeilage vom 8. Mai 1904.)

[2]) Arrangement. [3]) Vossische Zeitung. [4]) Auch Vokal- und Orchesterstimmen.

[5]) Als Vorlage diente der *Orphée* von Michael du Boullay, welcher dieses Textbuch für Louis Lully schrieb (Paris 1690).

[6]) Am 25. März Hauptprobe (Vossische Zeitung); die Kostenberechnungen für die Aufführungen am 8., 11., 15., 18., 22. und 25. Dezember 1752 in der kgl. Hausbibliothek Berlin, sub 6825 und 6826. [7]) Auch Orchesterstimmen.
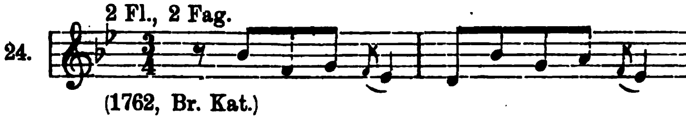
[8]) Friedrich II. schrieb das Textbuch in französischen Versen nach Voltaires gleichnamigem Werke; der Hofpoet Tagliazucchi verfaßte sodann das italienische Textbuch. Voltaire hatte mit dem Briefe vom 20. Dezember 1737 seine *Mérope* geschickt; in einem Schreiben vom 14. Januar 1738 äußert der preußische Kronprinz sein Entzücken über das Werk und in einem Brief vom 4. Februar verherrlicht er die Schöpfung des Franzosen poetisch; schließlich versprach Voltaire durch ein Schreiben vom Februar 1738 Verbesserungen. Vgl. H. Hersch, Friedrich der Große als Kronprinz, im Briefwechsel mit Voltaire. Halle 1902. (Hendel.)

[9]) Probe am 9. und Hauptprobe am 26. März in der Vossischen Zeitung angezeigt; Berechnung der Ausstattungskosten, Geh. Staatsarchiv Berlin, Rep. 9, LL 7c.

[10]) Merope war die letzte Oper, die vor dem Kriege, und die erste, die nach Beendigung desselben gegeben wurde. Aus dem siebenjährigen Kriege kehrte Friedrich II. am 30. März 1763 nach Berlin zurück, verblieb daselbst bis zum 21. April und ging dann nach Potsdam; da Fried-

Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Wien; Darmstadt[1]).
Kl.-A.: Berlin, KB.; Darmstadt; Brandenburg..
Sinfonie: Wernigerode [Kl.-A.].
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1764. 8. i.-d.; Schatz-Rostock besitzt d. Orig. von 1756.
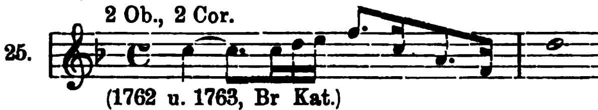
Bdur.



Armida.

Libr.: Villati[2]).
Aufführung: Berlin, 27. März 1751[3]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Darmstadt; Hamburg.
Kl.-A.: Berlin, KB.[4]).
Sinfonie: Dresden [Part. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Cor.]; Berlin, Haus [Kl.-A.][5]).
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1781. 8. i.-d.; Schatz-Rostock besitzt d. Orig. von 1751.

Fdur.



Cesare e Cleopatra (= La Coronazione di Cleopatra)[6]).

Libr.[7]): Giov. Gualb. Botarelli.
Aufführung: Berlin, 7. Dezember 1742[8]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.[9]); Joachimsthal; Wien; Darmstadt; Wolfenbüttel; Dresden; Leipzig, Stadtbibl.; Königsberg[10]).
Sinfonie: Brüssel, Cons. [Part.]; Regensburg [St. 2 Ob., 2 Cor.]; Dresden [Part.]; Joachimsthal [St. 4 voc. Cemb.].
Textbuch: Schatz-Rostock besitzt 2 Ausgaben von 1743.
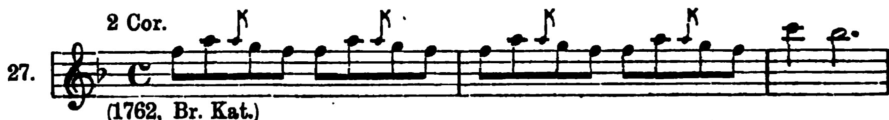
---

rich mit Finanzsachen beschäftigt war, wurde nicht musiziert. Am 13. Juli kam er nach Charlottenburg mit seinem Gast d'Alembert, welcher Graunsche Musik zu hören wünschte; deshalb befahl Friedrich II. Joseph Benda, Karl Heinrich Grauns Prager *Te Deum* aufzuführen. Die Berlinische privileg. Zeitung vom Donnerstag, den 14. Julius 1763 berichtet, daß am Abend des 13. Juli »groß Concert bey Sr. Majestät« war; auch am 15. wurde Abends in Charlottenburg musiciret. W. von Maltzahn irrt, wenn er (Vossische Zeitung 1863, Nr. vom 15. Juli, p. 5) behauptet, die Aufführung des *Te Deum* habe am 15. Juli 1763 stattgefunden. — Die erste Oper nach dem Kriege aber wurde erst im März des folgenden Jahres (1764) gegeben, es war *Merope*; ob mit der Wahl gerade dieses Werkes das Andenken des während des Krieges verschiedenen Karl Heinrich Graun gefeiert werden sollte, oder ob die Opernleitung dieses Werk wegen des vom König stammenden Librettos gab, vermochten wir nicht zu entscheiden.

1) Auch Vokal- und Orchesterstimmen des ganzen Werkes.
2) Nach Quinault, nicht, wie Brachvogel will, nach Tasso.
3) Probe am 25. März; wiederholt am 13. Dezember 1751 (Spenersche Zeitung).
4) Nur die Sinfonie und vier Arien.
5) Nach Gdur transponiert.
6) Vgl. die kritische Würdigung bei Scheibe, Krit. Musikus 1745, S. 791 ff.
7) Eine Bearbeitung von Corneilles *La mort de Pompée*.
8) Am 1. Dezember war Probe (Spenersche Zeitung); am 11. Wiederholung (Vossische Zeitung); mit der ersten Aufführung wurde das neue Opernhaus eröffnet; der Probe am 1. Dezember wohnte Friedrich II. bei; Wiederholung am 18. Januar 1743.
9) vgl. p. 467.
10) Unter dem Titel *Arsaces*; Arsaces, der Feind Caesars, ist eine Person des Werkes.



Demofoonte.

Libr.: Metastasio.
Aufführung: Berlin, 17. Januar 1746 [1]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Wolfenbüttel; Brandenburg [nur den 2. Akt]; Darmstadt [2]).
Sinfonie: Brüssel [St.]; Dresden [Part. 2 Ob., 2 Cor.]; Darmstadt [Part., in St. bis]; Wernigerode [Kl.-A.].
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1774. 8. i.-d.; id. besitzt Schatz-Rostock, auch d. Orig. v. 1746.



Cinna.

Libr.: Villati [3]).
Aufführung: Berlin, 1. Januar 1748 [4]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB. [bis]; Dresden; Hamburg, Stadtbibl.; München; Darmstadt [5]); Joachimsthal; Wolfenbüttel.
Sinfonie; Dresden [Part. 2 Ob., 2 Cor.]; Brüssel, Cons. [St.].
Textbuch: Berlin, KB.: Ausgabe Berlino 1747. 8. ital.-deutsch.

28. 2 Cor. tr
(1762, Br. Kat.)

Coriolano.

Libr,: Villati [6]).
Aufführung: Berlin, 19. Dezember 1749 [7]).

---

[1]) Viele Wiederholungen. [2]) Auch Vokal- und Orchesterstimmen. [3]) Nach Corneille.
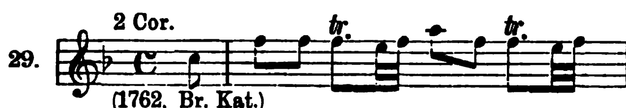
[4]) Hauptprobe am 31. Dezember 1747 (Vossische Zeitung); verschiedentlich wird fälschlicherweise bereits die Probe am 22. Dezember 1747 als Tag der Aufführung zitiert; Wiederholungen am 5. und 29. Januar 1749.

[5]) Auch Vokal- und Orchesterstimmen.

[6]) Einem Briefe Friedrich II. zufolge, an den Grafen Algarotti gerichtet, scheint Friedrich seinem Hofpoeten mehr als eine Vorlage zum Textbuch geliefert zu haben; der Brief, datiert Potsdam 6. September 1749, lautet: »Voici en canevas très en abrégé de l'opéra de *Coriolan*. Je me suis assujetti à la voix de nos chanteurs, au caprice des décorateurs et aux règles de la musique. La scène la plus pathètique est celle de Paolino [Paolo Bedeschi] avec son père; mais comme le récitatif n'est pas son fort, il faut mettre ce qu'il y a de plus touchant dans la bouche de l'Astrua, ce qui pourra fournir en récitatif avec accompagnement. Vous verrez que je n'ai pas voulu faire un long opéra; s'il dure trois heures et un quart avec les ballets, cela suffit. Je vous prie de la faire entendre par Villati, mais d'avoir l'oeil qu'il n'ait de longs recitatifs que dans la scène cinquième du troisième acte. Le récitatif de l'Astrua, du premier acte, n'a pas bésoin d'être trop long. Le chant du sénateur Benedetta à la fin de l'opéra, doit être touchant, sans accompagnement, parceque ce sénateur le fait sans passion; mais cependant il faut que le poëte touche tous les points que j'indique.« Der Graf Algarotti antwortete am 11. September aus Berlin und beglückwünschte Friedrich »sur son opéra de Coriolan«. [Vgl. die Biographie K. H. Grauns, p. 470.] Man vergleiche auch »Mémoires concernant la vie et les écrits du Comte François Algarotti«. Berlin 1772 (Decker), S. 117.

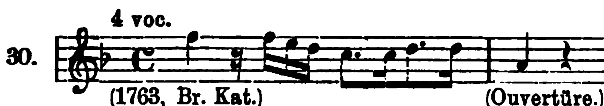
[7]) Gemäß der Spenerschen und Vossischen Zeitung; Schneider nennt als den Tag der Uraufführung schon den 3. Dezember; die kgl. Hausbibliothek Berlin (sub 6817) besitzt Kostenberechnungen für Coriolan-Aufführungen schon vom Oktober dieses Jahres, vom 6., 19. und 22. Oktober; es dürften Proben gewesen sein. Kostenberechnungen sind ferner vorhanden für die Aufführungen am 29. Dezember 1749 und am 2., 8., 9., 12., 16., 19., 23., 26. und 30. Januar 1750. Die Vossische Zeitung verzeichnet Wiederholungen am 22. und 26. Dezember 1749.

Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Wolfenbüttel; Darmstadt[1]).
Sinfonie: Wernigerode [Kl.-A.]; Darmstadt [St., bis].
Textbuch: Berlin, KB.: Berlino 1782. 8. ital.-deutsch; id. besitzt Schatz-Rostock.

29. 
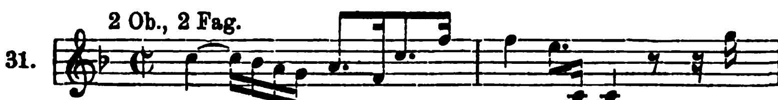
I Fratelli Nemici.

Libr.: Friedrich II[2]).
Aufführung: Berlin, 9. Januar 1756[3]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Leipzig; Darmstadt[4]).
Kl.-A. des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Wolfenbüttel [nicht complet].
Sinfonie: Wernigerode [Kl.-A.].
Textbuch: Berlin, KB.: Ausgabe Berlino 1756. 8. ital.-deutsch; Schatz-Rostock besitzt 2 Ausg. von 1756, a) i.-d.), b) i.-franz.

30. 

Pharao Tubaetes.

Libr.: Joh. Samuel Müller[5]).
Aufführung: Wolfenbüttel, Februar 1735[6]).
Partitur des gesamten Werkes: Wolfenbüttel.
Sinfonie: Darmstadt [St.].

31. 

Sancio und Sinilde.

Libr.: Joh. Ulrich König[7]).
Aufführung: Braunschweig, Februar 1727[8]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB. [Ouvertüre und 22 Arien]; Schwerin [21 Arien].
Ouvertüre: Berlin, KB. [Part.][9]).
Textbuch: Je ein Textbuch von 1731 und 1736 in Wolfenbüttel, Archiv.

---

1) Vokal- und Orchesterstimmen.

2) Dem König diente Racines *Les Frères ennemis* zur Vorlage; die Übertragung in italienische Verse schrieb Tagliazucchi.

3) Am 8. Januar war Generalprobe; Wiederholung am 12. (Vossische Zeitung).

4) Auch Vokal- und Orchesterstimmen.
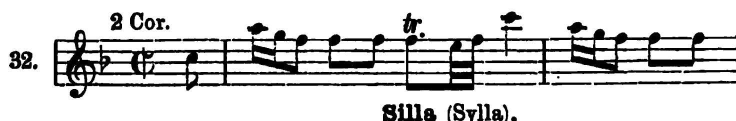
5) Agricola: mit italienischen Arien und deutschen Rezitativen, »nach damaliger in Deutschland an einigen Orten üblichen, nicht gar zu vernünftigen Gewohnheit«. Rektor Müller hat die italienischen Arien (des *Gianguir* von Ap. Zeno) beibehalten, die Namen der Personen verändert und die Szene aus Indien nach Egypten verlegt. — Über Müller vgl. Polidorus; Nr. 16 dieses Kat. Die Fassung Müllers trug den Titel *Pharao und Joseph*.

6) Man schwankte bisher zwischen 1734 und 1735, hat sich aber für das letztere Jahr zu entscheiden; denn im Sommer 1734 war Graun Gast Friedrichs in Berlin und reiste von Berlin mit Franz Benda nach Bayreuth, kehrte aber bald nach Braunschweig zurück, weil er »eine neue Oper schreiben mußte«. Vgl. Hiller, Nachrichten 1766. 25. Stück.

7) Der Hofrat König benutzte als Vorlage Francesco Silvanis *Il miglior d'ogni Amore per il peggiore d'ogni Odio* und nannte seine durchweg deutsche Übertragung *Die in ihrer Unschuld siegende Sinilde*; als *Sancio oder die siegende Großmuth* wurde das Werk 1725 mit Telemanns Musik in Hamburg gegeben. (Vgl. Mattheson, Vollkommene Capellmeistor, S. 26; ferner Beyträge zur crit. Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredtsamkeit. Leipzig 1740, 23. Stück, S. 462 und Max Rosenmüller, J. U. v. König, Leipzig 1896, Diss. p. 105.)

8) Siehe das Exemplar, Ms. 8203, in Berlin, kgl. Bibliothek.

9) Ms. 8294, p. 47.



Silla (Sylla).
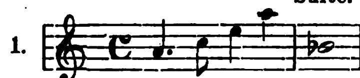
Libr.: Friedrich II[1]).
Aufführung: Berlin, 27. März 1753[2]).
Partitur des gesamten Werkes: Berlin, KB.; Joachimsthal; Hamburg; Darmstadt[3]); Basel.
Sinfonie: Wernigerode [Kl.-A.].
Textbuch: Berlin, KB.: Sylla. À Berlin 1753. französ.; Schatz-Rostock besitzt die Ausgabe von 1753, i.-d.

6. Johann Gottlieb Graun.

Thematisches Verzeichnis von 115 Orchesterwerken (17 Ouvertüren, 96 Symphonien, 1 Suite und 1 Concerto grosso).

Amoll.

Suite.



Dresden, 2 Exemplare in Stimmen; die Exemplare stimmen nicht genau überein: Cx 393 (2 Ob., 2 Fag.) ordnet die Sätze: Ouverture, Menuet, Duetto, Menuet, Sarabande, Aria, Bouree, Louree, Aria, Chaconne, Menuet; Cx 397 (2 Fl., 2 Ob., 2 Fag.) ordnet: Louree, Aria, Sarabande, Bouree, Menuet.
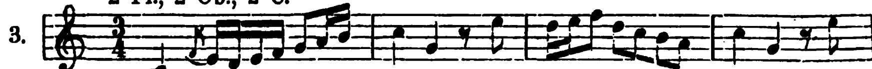
4 voc. Sinfonia nell' oratorio *La passione di Gesu Cristo.*



Charlottenburg, Joachimsthal, das gesamte Werk in Partitur.

Cdur.

2 Fl., 2 Ob., 2 C.



Darmstadt, Stimmen, bis; Thulemeier, Stimmen (2 Fl., Basso, Cembalo).
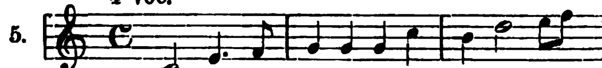
2 Ob., 2 Fl.



Darmstadt, Stimmen, bis.

(1762, Br. Kat.)

4 voc.



(1762, Br. Kat.)

---

1) Friedrich schrieb das Libretto in französischer Prosa; Tagliazucchi übernahm die metrische Übertragung ins Italienische.

2) Vossische Zeitung, 38. Stück; viele Wiederholungen; auch im Oktober und Dezember wurde das Werk wieder ins Repertoire aufgenommen; das Staatsarchiv Berlin [Rep. 9 LL 7 c] besitzt Abrechnungen über die Ausstattungskosten bei der Aufführung am 12. Oktober 1753, und die Vossische Zeitung verzeichnet den 28. Dezember als einen weiteren Aufführungstag (auch die Probe am 27.).

3) Auch Vokal- und Orchesterstimmen.

2 Ob., 2 C.

6.

(1762, Br. Kat.)

4 voc.

7. Darmstadt, Schwerin, Lund } Stimmen.

(1762, Br. Kat.)

2 C. tr

8. Darmstadt, Stimmen; Dresden, Stimmen [2 Ob., 2 Fl.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [2 Fl.]

(1762, Br. Kat.)

4 voc.

9. Darmstadt, Part. und Stimmen [in Stimmen, bis]; Schwerin, Stimmen [2 Fl.]; Dresden, Part. [2 Fl., 2 Ob., 2 C.]; Brüssel, Cons., Part.; Lund, Stimmen.

(1766, Br. Kat.)

2 Fl., 2 Ob., 2 C., 2 Bass.

10. Darmstadt, Stimmen [bis]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

2 C.

11.

Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

Gdur.

2 Fl., 2 Ob.

12. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

(1762, Br. Kat.)

4 voc.

13.

(1762, Br. Kat.)

2 Fl., 2 C.

14. Darmstadt, Stimmen [2 Fl., 2 Ob., 2 C.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [2 C., 2 Ob.].

(1762, Br. Kat.)

4 voc.

15.

(1762, Br. Kat.)

16. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 C.
tr tr
(1762, Br. Kat.)
Darmstadt, Part. [2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Oboi d'amore]; Brüssel, Cons. Part.

17. 2. Ob., 1 Fag., 2 C.
(1762, Br. Kat.)
Darmstadt, Stimmen [2 Fl., 2 Fag., 2 C.]; Thulemeier, Stimmen [2 Fl.].

18. 4 voc.
(1766, Br. Kat.)
Darmstadt, Stimmen [2 Fl., 2 Cor.].

? 19. 4 voc.
tr
Darmstadt, Stimmen.

20. 2 Fl., 2 Ob., 2 C., 1 Fag.
tr tr
Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

21. 2 Fl., 2 Ob., 2 C.
Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

22. 2 Fl., 2 Ob., 2 C., Cont.
tr Ouvertüre.
Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

23. 2 Fl., 2 Fag.
Ouvertüre.
Dresden, Stimmen [2 Fl., 2 Ob., 2 Fag.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part.; Berlin, KB., Part. [2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Cor., Cont.]; Darmstadt, Stimmen [2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Cor., bis].

24. Fl. trav. conc., Viol. conc., Viol. di Gamba con., Violoncello conc.
Concerto grosso.
3 3
Berlin, KB., Stimmen; Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

2 Fl., 2 Ob., 2 C.

25. Dresden, Part.

2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 C.

26. Thulemeier, Stimmen; Charlottenburg, Kaiserin Augusta, Stimmen [2 Fl.].

27. Berlin, Haus., Kl.-A.

2 Ob. Sinfonia Friderico (?).

? 28. Dresden, Part.

2 Ob., 2 Oor.

? 29. Lund, Stimmen.

4 voc.

? 30. Lund, Stimmen.

Ddur.

4 voc.

? 31. Lund, Stimmen.

4 voc.

? 32. Lund, Stimmen.

2 Cor.

33. Darmstadt, Stimmen; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [4 voc.]; Dresden, Part. [2 Ob,, 2 Cor.]; Brüssel, Cons., Part.

(1762, Br. Kat.)

2 C.

34. Darmstadt, Part. und Stimmen (je bis) [2 Fl., 2 Ob., 2 C., Cemb.]; Regensburg, Stimmen [2 Cor.]; Brüssel, Cons., Part.

(1762, Br. Kat.)

2 C.

35. Darmstadt, Part.; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [2 Ob., 2 C.]; Regensburg, Stimmen.

(1762, Br Kat.)

36. 2 Ob., 2 C. (1762, Br. Kat.) Darmstadt, Stimmen; Lund, Stimmen (4 voc.).

37. 2 C. (1762, Br. Kat.) Darmstadt, Part. u. Stimmen [Ms. 3079[44] hat 2 Cor., 2 Ob.]; Regensburg, Stimmen [2 Cor.] Brüssel, Cons., Part.

38. 2 C. (1762, Br. Kat. Darmstadt, Stimmen [ter].

39. 2 C. (1762, Br. Kat.) Darmstadt, Stimmen [ter]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

40. 2 C. (1762, Br. Kat.) Darmstadt, Stimmen [2 Fl., 2 C.]; Regensburg, Stimmen [4 voc.].

41. 2 Fl., 2 Ob., 2 C. (1762, Br. Kat.) Darmstadt, Stimmen [2 C.]; Thulemeier, Stimmen [2 Fl., Cemb.].

42. 2 Fl., 2 Ob., 2 C. (1762, Br. Kat.) Darmstadt, Stimmen [2 C.].

43. 2 Fl., 2 Ob., 2 C. (1762, Br. Kat.
Darmstadt, Stimmen [2 Fl., 2 Fag., 2 Cor., Cemb.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [4 voc.]; Thulemeier, Stimmen [bis].

44. 2 Fl., 2 C. (1766, Br. Kat.)

45. 4 voc. Darmstadt, Stimmen; Dresden, Part, [2 Ob.].

46. (1762, Br. Kat.)

2 Fl., 2 Fag., 2 C., 3 Trombe, Viol. I., II. conc. Ouvertüre.

47. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

2 Fl., 2 Fag., 2 Cor., 3 Trombe, Timp.

48. Charlottenburg, Joachimsthal, Part [bis].

2 Ob., 2 Fag., 2 C.

49. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.; Brüssel, Cons. Part.

2 Fl., 2 Ob., 2 C.

50. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

2 Fl.. 2 Ob., 2 C.

51. tr tr tr

Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

2 Fl., 2 Ob., 2 C., Cemb.

52. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 C.

53. tr Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

4 voc. Ouvertüre.

54. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.; Thulemeier, Stimmen.

2 Fl., 2 Ob., 2 C.

55. tr tr Ouvertüre.

Charlottenburg, Joachimsthal, Part.; Dresden, Stimmen; Darmstadt, Stimmen [bis].

56. tr Ouvertüre. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

57. 4 voc. Ouvertüre. *tr*
(1763, Br. Kat.)
Charlottenburg, Joachimsthal, Part.; Brüssel, Cons. Part.; Dresden, Part. u. Stimmen [2 Ob.]; Darmstadt, Stimmen.

58. 4 voc. Cont. Ouvertüre.
Berlin, KB., Part.; Berlin, Hochschule [Part.].

59. 4 voc.
Berlin, KB. Stimmen [Ms. 8264[5]].

60.
Darmstadt, Stimmen [bis].

61. *p*
Darmstadt, Stimmen [bis].

62. 4 voc. Ouvertüre.
(1763, Br. Kat.)

63. 2 C. *tr*
Darmstadt, Stimmen; Schwerin, Stimmen [Sinf. nell' opera Artaserse; vgl. den Katalog der Werke K.H. Grauns, Nr. 8, p. 528.

64. 2 C. Fönd.
Schwerin, Stimmen.

65. 3 3
Brüssel, Cons. Part.

Adur.

66. 2 Fl. *tr*
(1766, Br. Kat.)
Thulemeier, Stimmen; Charlottenburg, Joachimsthal. Part. [2 Fl., 2 Ob., Part.

67. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 1 Fag. (1766, Br. Kat.) Darmstadt, Stimmen; Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

68. 4 voc. (1766, Br. Kat.) Berlin, KB., Stimmen.

69. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 1 Fag. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

70. 4 voc. Schwerin, Stimmen.

71. 4 voc. Schwerin, Stimmen.

72. 4 voc. Schwerin, Stimmen.

73. 4 voc. Schwerin, Lund } Stimmen.

74. Brüssel, Cons. Part.

75. 4 voc., Cembalo. Ouvertüre. Darmstadt, Stimmen.

Esdur.

76. 2 C. Darmstadt, Part. und Stimmen (Stimmen ter); Brüssel, Cons. Part.

77. 2 C. Darmstadt, Stimmen.

78. 2 C.
(1762, Br. Kat.)
Thulemeier, Stimmen [2 Ob., 2 C., Cemb.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

79. 4 voc.
(1766, Br. Kat.)

80. 2 C.
Ouvertüre.
Berlin, KB., Stimmen.

81. 4 voc.
Darmstadt, Stimmen.

? 82. 4 voc.
Lund, Stimmen.

B dur.

83. 4 voc.
(1762, Br. Kat.)
Charlottenburg, Joachimsthal, Part.; Regensburg, Stimmen; Lund, Stimmen.

84. 4 voc.
(1762, Br. Kat.)
Dresden, Stimmen.

85. 4 voc.
(1762, Br. Kat.)

86. 4 voc.
(1762, Br. Kat.)
Darmstadt, Lund } Stimmen.

87. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 C.
(1762, Br. Kat.)
Darmstadt, Stimmen; Thulemeier, Stimmen [2 C.]; Berlin, KB., Stimmen [4 voc.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [4 voc.]

88. 2 C., Cemb. — Darmstadt, Stimmen.

89. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 C.
Charlottenburg, Joachimsthal, Part.; Charlottenburg, Kaiserin Augusta, Stimmen [2 Fl., Basso ripieno e Basso Cembalo].

90. 1 Fl., 2 Ob., 1 Fag., 2 C.
Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

91. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 C.
Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [bis].

92. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 C., Cont. Ouvertüre. — Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

93. 2 Ob., 2 Fag.
Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

94. 4 voc.
Darmstadt, Stimmen.

Fdur.

95. 2 C. (1762, Br. Kat.) — Darmstadt, Stimmen [4 voc.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [4 voc.]

96. 2 C. (1762, Br. Kat.) — Darmstadt, Stimmen [2 Fag., 2. C., bis] Part. [2 Cor.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

97. 2 Fl., 2 C. (1762, Br. Kat.) — Darmstadt, Stimmen u. Part. [2 C.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [4 voc.]; Brüssel, Cons. Part.

98. 2 Fl., 2 C. (1762, Br. Kat.) — Darmstadt, Part. [2 Fl.]; Berlin, KB., Stimmen [2 Fl.]; Thulemeier, Stimmen [2 Fl.]; Charlottenburg, Joachimsthal, Part.; Brüssel, Cons. Part.

99. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 C. (1762, Br. Kat. — Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [senza Fag.].

100. 2 C. (1762, Br. Kat.) — Darmstadt, Part. und Stimmen [Stimmen bis]; Berlin, KB., Stimmen [4 voc.].

101. 2 C. (1762, Br. Kat.) — Dresden, Part. [Fälschlich K. H. Graun zugeschrieben].

102. 4 voc. (1762, Br. Kat.)

103. Im Kl.-A. in Hillers, Raccolta delle megliore Sinfonie. Breitkopf 1761.

104. 2 Ob., 2C. Ouvertüre. — Dresden, Stimmen.

105. 4 voc. Ouvertüre. — Berlin, KB., Stimmen [2 Cor., 2 Ob.]; Thulemeier, Stimmen; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [2 Cor., 2 Ob.]

106. 4 voc. Ouvertüre. — Thulemeier, Stimmen; Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [2 Cor., 2 Ob.]; Dresden, Stimmen [2 C., 2 Ob., Cemb.]; Darmstadt, Stimmen [2 Cor.]; Berlin. Hochschule [Part.].

107. 2 Fl., 2 Ob., 2 C. — Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [2 Fl., 2 Ob.]; Thulemeier, Stimmen.

108. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Cor. — Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

2 Ob., 2 Fl., 2 C.

109. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

4 voc. Ouvertüre.

110. Charlottenburg, Joachimsthal, Part.

4 voc. tr tr tr tr

111. Darmstadt, Stimmen [bis.].

2 C.

112. Regensburg, Stimmen.

2 Ob., 2 C.

113. Dresden, Part.

114. Brüssel, Cons., Part.

D moll.

2 Ob., 2 C. Ouvertüre.

115. Charlottenburg, Joachimsthal, Part. [bis]; Berlin, KB., Part. u. Stimmen; Dresden, Stimmen [2 Ob., 2 Cor.]; Thulemeier, Stimmen [4 voc.]; Berlin, Hochschule [4 voc., Part.].

Verzeichnisse gedruckter Werke.

(Diese Verzeichnisse machen, namentlich im Hinblick auf Neudrucke, welche im 19. Jahrh. publiziert worden sind, keinen Anspruch auf Vollständigkeit.)

I. Johann Adolf Hasse.

1. Alcide al Bivio. Festa theatrale (!) per le felicissime Nozze della LL. AA. RR. L'arciduca Giuseppe d'Austria e la principessa Isabella di Borbone, composta in Vienna del Sign. Giovanno Adolfo Hasse Primo-Maestro di Capella da S. M. il Rè di Pol. Elett. di Sass. ed accommodata al clavicembalo, con tutti gli recitative, cori e sinfonie. In Lipsia Presso Bernh. Christ. Breitkopf e Figlio 1763.
   Über d. erhaltenen Exemplare vgl. p. 517.

2. Passionsoratorium: Die Pilgrimme auf Golgatha, von Herrn Hasse in Musik gesetzt, mit der deutschen Übersetzung in einen Klavierauszug gebracht von Johann Adam Hiller. Leipzig, im Schwickertschen Verlage; s. a. — Die Vorrede datiert Leipzig, 19. März 1784; die Vorrede teilt mit, daß die deutsche Übersetzung von (Joh. Joach.) Eschenburg in Braunschweig stamme; einen anderen deutschen Text habe (Wilh. Gottfr.?) Enderlein (in Freiberg) zum Verfasser.
   Über die erhaltenen Exemplare vgl. p. 503.

3. Te Deum laudamus. (»Herr Gott, dich loben wir«) [D-dur] für Chor- und Solostimmen mit Begleitung des Orchesters und der Orgel komponiert, von Joachim (sic!) Adolph Hasse. Mit Sr. Majestät des Königs von Sachsen Friedrich August allergnädigster Erlaubnis verlegt bei C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig. Deutscher Text von G. W. Fink. (Erschienen 1840). — Partitur, Klavierauszug, Orchester- und Singstimmen.
   Exemplare: Dresden; Peters; London.

4. Te Deum laudamus von Johann Adolph Hasse für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet ... von Carl Burchard. Dresden, bei Adolph Brauer.
   Exemplar: Dresden.

5. Regina Coeli von Johann Adolph Hasse für das Pianoforte zu vier Händen von Carl Burchard. Dresden bei Adolf Brauer.
   Exemplar: Dresden.

6. Der 113. Psalm für eine Bassstimme und vierstimmigen Chor mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Oboen, Trompeten, Pauken und Bass komponiert von J. A. Hasse. Nebst hinzugefügtem Klavierauszug und durch Klarinetten, Fagotte und Hörner verstärktem Orchester. Bonn, bei F. J. Mompour; s. a. (erschienen 1835).
   Exemplare: Dresden; London.

7. The Comic Tunes etc to the Celebrated Dances Perform'd at Poth Theatres By Sigr. & Sigra. Fausan, Mons. Desnoyer and Sigra. Barberini, Mons. & Mad. Michel. For the Harpsicord, Violin, or German Flute. Compos'd by Sigr. Hasse etc. London. Printed for J. Walsh, in Catherine Street.
   Exemplare: Berlin, Hochschule; Oxford, Bodleian Library.

8. The Favourite Songs in the Opera call'd Artaxerxes By Sigr. Hasse. London, J. Walsh. (Partitur.)
Exemplare: Berlin, KB.; Brüssel, Cons.

9. Six Sonates or Trios for two German Flutes or two Violins and a Bass compos'd by Signor Giovanni Adolfo Hasse. Opera prima. London, J. Walsh. (Stimmen); erschienen 1770.
Exemplare: Berlin, KB; London[1].

10. Twelve Concertos in six parts for a German Flute, Two Violins, a Tenor, with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello. Compos'd by Signor Giovanni Adolffo Hasse. Opera Terza. s. a. (Stimmen); erschienen London 1760.
Exemplare: Dresden; Brüssel, Cons.; London.

11. Sei Sonate a Tre: due flauti traversiere o due violini, violoncello e basso continuo. Opera Seconda. Amsterdam, Witvogel, 4⁰.
Exemplar: Liepmannssohns Katalog 157.

12. VI Sinfonie Tre a Otto ...... Due a Sei ..... Una a Otto ..... dal Signor Giovanni Adolffo Hasse. Opera Terza. Stampate a Spese di Gerhardo Friderico Witvogel Organista della Chiesa nuova Luterana a Amsterdam. (Stimmen.)
Exemplar: Regensburg.

13. Hasse &c. Select Duets For two German Flutes or violins call'd the delightfull Musical companion. 2 vols. London, Printed for J. Walsh in Catharine Street in the Strand. s. a. (erschienen 1745).
Exempl.: Dresden (nur Band 2); Liepmannssohns Katalog Nr. 157.

14. Six Concertos set for the Harpsicord or Organ. London, J. Walsh. s. a. (erschienen 1760).
Exemplare: London; Brüssel, Cons.

15. Six Concertos in six parts. German flute, two violins, tenor with thorough bass for harps: or violoncello. Opera sexta. London, J. Walsh. s. a., erschienen 1760.
Exemplare: London; Karlsruhe.

16. Six Solos for a German Flute or Violin with a Through Bass for the Harpsicord or Violoncello. Compos'd by Signor Giovanni Adolffo Hasse. Opera quinta. London, J. Walsh. s. a.
Exemplar: Dresden.

17. Venetian ballads, compos'd by Sigr Hasse & all the celebrated Italian masters. London, J. Walsh. s. a. 3 Books.
Exemplar: London; Oxford, Bodleian Library.

18. VI. Concertos for Violins, French Horns or Hob. etc. with a Thorough-Bass for ye Harpsicord or Vcl. in 8 parts. Opera quarta. London, J. Walsh; s. a.
Exemplar: London.

19. A favourite Concerto per the Pianoforte. London, printed for the Proprietor & sold by Harrison & Co. No. 18. (s. a.)
Exemplare: Brüssel, Cons.; London.

20. Six Solos for a German Flute and a Bass. Opera seconda. London, J. Walsh. (s. a.).
Exemplar: London.

21. Six Italian Cantatas for a voice acc. with a harpsicord or Vcl. London, J. Walsh. (s. a.).
Exemplar: London.

---

[1] Das Brit. Mus. besitzt zwei verschiedene Sammlungen mit demselben obigen Titel; das Ex. g. $\frac{979}{1}$ ist als *Opera prima*, das Ex. g. $\frac{979}{2}$ als *Opera terza* bezeichnet.

22. Duets and Canzonets for two voices or flutes and a bass compos'd by Sigr. Jomelli, Nic., Hasse & the most eminent Italian masters. London, J. Walsh. (s. a., erschienen 1750).
Exemplar: London.

23. Welcker, Six lessons for harpsichord by Sigrs Bach, Benda, Graun, Wagenseil, Hasse, Kernberger (!). London, J. Walsh. (s. a., erschienen 1770).

24. Le Delizie Dell Opere. Collection of all the favourite Songs etc. collected from operas composed by Hasse etc. London, J. Walsh. (s. a., erschienen 1776).

J. Walsh kündigt auf dem Titelblatt der unter Nr. 16 aufgeführten *Six Solos for a German Flute* ..... *Opera quinta* noch folgende 2 Werke Hasse an.

? 25. The Comic Tunes Tunes to the Dances perform'd at ye Opera and both Theatres for the Harpsicord or Violin in 3 vol.
Exemplar:

? 26. The Airs from all his Operas for a German flute and a Bass in 7 Books.
Exemplar:

27. Joh. Ad. Hasses Solfeggien und Vocalisen für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, C. A. Challier & Co., 3 Hefte. Herausgegeb. von Julius Stern.
Exemplare: Berlin, KB.; Peters.

28. Nouvelle Edition de Soffeges (!) d'Italie par Leo, Hasse, Durante ...... Paris 1810; die vierte Auflage wurde von Levesque et Bêche herausgegeben (Paris, chez Porro).
Exemplare: London; Berlin, KB.

29. Sonate di J. A. Hasse per il Cembalo Solo, fatte per S. A. R. la Delphina di Francia. — Breitkopfs Katalog von 1763 verzeichnet die Anfänge.
Exemplar: Paris, Bibl. Nationale.

30. Miserere für zwei Sopran- und zwei Alt-Stimmen von Johann Adolph Hasse. Berlin, T. Trautwein (1834); herausgegeben von Ludwig Hellwig.
Exemplare: London; Berlin KB.

31. Johann Adolph Hasse. Zehn ausgewählte Orchesterstücke für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Georg Göhler. Leipzig, C. A. Klemm 1904. Partitur und Stimmen.
Exemplar: Im Handel.

32. Otto Schmid-Dresden: Musik am sächsischen Hofe, Bände 2, 6, 7 und 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899 ff. (Fragmente aus Opern und Oratorien im Klavierauszug).
Exemplar: Im Handel.

33. La Conversione di S. Agostino. Neudruck des ges. Werkes in Part. mit ausgesetztem Continuo in den Denkmälern deutscher Tonkunst, 1. Folge, Band 20; ed. Arnold Schering.
Exemplar: Im Handel.

34. Gevaert, Les gloires de l'Italie: I, 94 Arie der *Dircea* aus Demofoonte: Padre perdona und II, 84 das Duetto aus Pimpinella: Chi te l'avrebbe detto.
Exemplar: Im Handel.

35. Beyträge zur wahren Kirchenmusik von J. A. Hasse und Joh. Adam Hiller. 2. vermehrte Auflage Leipzig 1791, Fr. Aug. Böhme (vgl. auch Neues teutsches Museum, 4. Jahrg. Leipzig 1791, p. 362—387).
Exemplar: Berlin KB.

36. Eitner hat in den Beilagen zu den Monatsheften XVIII, p. 235 die Kantate *Che Ti dirò Regina* im Neudruck herausgegeben.

37. *Ritornerai fra poco* — Du armes kleines Bächlein — für Mezzo-Sopran mit Pianoforte, bearbeitet von A. Schimon. Offenbach, André.

Mit kleineren Werken ist Hasse in folgenden Sammlungen vertreten:

38. a) Hillers Raccolta delle megliore Sinfonie di piu celebri Compositori .... accomod. al Clavicembalo. Lipsia, Breitkopf 1761—1762.
b) Musikalisches Magazin, Leipzig 1763, Breitkopf.

c) Boßlers Bibliothek der Grazien .... 3. Jahrg. 1731.
d) Latrobe, Selection of sacred music. London 1806—1826.
e) Rochlitz, Fr., Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke. Mainz 1835; III. 112, 126.
f) Pauer, E., Alte Klaviermusik. Leipzig 1866; Heft 4.
g) Louis Köhler, Les Maîtres du Clavecin. Braunschweig, Litolff. vol. I.
h) XX Sonate per Cembalo composte di vari Autori. Paris, Venier. (Exempl. in Brüssel, Cons.)
i) Weeber, Joh. Chr., Kirchliche Chorgesänge. Stuttgart 1857; I, 17.
k) (Trautweins) Auswahl vorzüglicher Musikwerke. Berlin, T. Trautwein, 1828 ff., VII, Nr. 19.
l) Reißmann, Aug., Allg. Geschichte der Musik. Leipzig 1864; III, 39.
m) A collection of symphonies and sonates by .... J. A. Hasse, J. G. Graun and C. H. Graun. (Exempl. in London).
n) Hiller, Joh. Adam, Meisterstücke des ital. Gesanges. Leipzig 1791.
o) Lang, Th. und Rung, Fr., Sangmusik fra det 17de og 18de Aarhundrede. Kopenhagen.
p) Hiller, Joh. Adam, Erste und Zweyte Sammlung der vorzüglichsten, noch ungedruckten Arien und Duetten des deutschen Theaters, Leipzig 1776; 1777—78.
q) Hiller, J. A., Sechs italienische Arien verschied. Komponisten. Leipzig 1778.
r) Gemme d'Antichita (ed. A. Gany). London 1864.
s) G. W. Teschner, Mehrstimmige Gesänge. Berlin 1878.
t) Musica curiosa. Collection of celebrated airs etc. all set for two German Flutes or Violins and a Bass. London, Walsh. (1750).
u) Collection of English ballads. London 1742.
v) Fr. Commer, Cantica sacra. Band IV.
NB. Die auf Seite 496 erwähnten Drucke von Pasticci sind in diesem Verzeichnis nicht erwähnt worden.

---

2. Karl Heinrich Graun.

1. Cantata in obitum Friderici Guilielmi Regis Borussorum beati defuncti, productum ad ejus sepulcrum et compositum a Carolo Henrico Graun. Berol. 1741. — Part. Das Werk erschien bei Breitkopf, vgl. dessen Katalog 1763, p. 69; der lateinische Text *Quis desiderio sit pudor aut modus* stammt von dem Hofprediger Baumgarten.
   Exemplare: Berlin KB.; Joachimsthal.

2. Te Deum Laudamus. Posto in Musica dal Sign. Carlo Enrico Graun, Maestro di Capella di S. M. il Rè di Prussia. In Lipsia Presso Giov. Gottl. Imman. Breitkopf. 1757. — Gedruckte Partitur.
   Exemplar: Berlin KB.; Peters.

3. Te Deum laudamus posto in Musica dal Signor Carlo Enrico Graun fù maestro di Cappella da Federigo il Grande aggiustato pel Clavicembalo da Giovanni Carlo Federigo Rellstab. Berlino, Allo spese et (!) colle lettere di Rellstab.
   Exemplar: Berlin KB.

4. Cantata Lavinia a Turno, a Soprano Solo, due Violini, Viola e Basso, composta dal Sign. Carlo Enrico Graun, Maestro di Capella di S. M. il Re di Prussia. Cantata I. In Lipsia. Presso Giov. Gottl. Imman. Breitkopf 1762. (Partitur und Stimmen).
   Exemplare: Berlin KB.; Brüssel Cons.

5. Duetti, Terzetti, Quintetti, ed alcune chori delle opere del Signore Carlo Enrico Graun. Già Maestro di Cappella di Suà Maestà il Rè di Prussia. A Berlino e Koenigsberga, Appresso Giorgio Giacomo Decker e Gottlieb Lebrecht Hartung. — 4 Bände: I. u. II. 1773, III. u. IV. 1774 erschienen; der Herausgeber ist Kirnberger, der Verfasser der Biographie Agricola.
   Exemplare: Berlin KB.; Joachimsthal; Brüssel Cons.; Leipzig.

6. Sinfonia: a 2 Viol., 2 Corni, 2 Fagotti obligati, Viola e Basso. Lipsia, Presso Giov. Gottl. Iman. Breitkopf 1757. (Stimmen); vgl. p. 530, Sinf. zur Oper *Il Giudicio di Paride.*
Exemplar: Schwerin.
7. Auserlesene Oden zum Singen beym Clavier, vom Herrn Capellmeister Graun. Erste Sammlung. Berlin, bey Arnold Wever 1761; 2. Auflage 1764 (vgl. folgd. Nr. 8); 3. Aufl. 1774.
Exemplar: Berlin KB.
8. Auserlesene Oden zum Singen beym Clavier, vom Herrn Capellmeister Graun, und einigen andern guten Meistern. Zweyte Sammlung. Berlin, bey Arnold Wever 1764. Diese Sammlung umschließt auch die erste, die in diesem Verzeichnis unter Nr. 7 verzeichnet ist. Beide Sammlungen wurden 1774 zu einer dritten Auflage vereinigt herausgegeben.
Exemplar: Berlin KB.
? 9. Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter. Berlin 1760, Bey George Ludwig Winter. (Einer dieser Versuche stammt von Phil. E. Bach (!); vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 1; p. 39).
Exemplar: Joachimsthal.
? 10. Compositionsprobe zum Beweise, daß ungebundene Reime zu Musik in galanten Stil nicht tauglich sein.
Exemplar: Joachimsthal.
11. Eitner hat in den Beilagen zu den Monatsheften XVIII, p. 212 die Kantate »Das Mitleid« in Neudruck herausgegeben.
12. Die Arien *Mi parenti il figlio indegno* (aus Britannico) hat Ludwig Hellwig bei T. Trautwein (Berlin 1834?) mit Klavierbegleitung herausgegeben.
13. Die Oper »Montezuma« ist in den Denkmälern deutscher Tonkunst, 1. Folge, Band 15 in Part. mit ausgesetztem Continuo herausgegeben worden (ed. A. Mayer-Reinach; vgl. p. 532).
14. The Battle of Rossbach a favourite Sonata for the Pianoforte. London, Harrison and Co. (Grauns Name in Gzaun verdruckt).
Exemplar: Brüssel Cons.
15. Der Tod Jesu, eine Cantate, in die Musik gesetzt von Herrn Carl Heinrich Graun, Königl. Preuß. Capellmeister. Leipzig, gedruckt und verlegt von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1760. Exempl.: Berlin KB.; Joachimsthal; Leipzig.
15a) Herrn Carl Heinrich Grauns ehemal. Königl. Preuß. Kapellmeist. Passions-Cantate: Der Tod Jesu, in einem Clavierauszuge herausgegeben von Johann Adam Hiller. Breslau, bey Gottlieb Löwe 1785.
15b) Der Tod Jesu. Passions-Cantate von C. W. Ramler in Musik gesetzt von Carl Heinrich Graun. Im vollständigen Klavierauszuge herausgegeben ...... von Carl Klage. Berlin, bei E. H. G. Christiani.

Diese beiden, unter 15a und 15b verzeichneten Klavierauszüge sind die ersten, welche erschienen sind; in späteren Jahren ist dieses berühmte Werk in vielen Klavierausgaben verbreitet worden; gegenwärtig sind nur noch die Breitkopf und Härtelsche und die der Edition Peters in Gebrauch.

Mit kleineren Werken ist Karl Heinrich Graun in folgenden Sammlungen vertreten:

16a) Rochlitz, Fr., Sammlung vorzügl. Gesangsstücke. Mainz 1835; III, 112, 126.
b) Schlesinger, Musica sacra. Berlin, 1853. Nr. 33.
c) Friedländer, Das deutsche Lied I, 2; pag. 50, 87, 224.
d) Auswahl vorzüglicher Musikwerke. Berlin, T. Trautwein 1825 ff.
e) Sander, J. D., Die heilige Cäcilia. Berlin 1818—19; I, 38.
f) Bock, Gust., Musica sacra; V, 79, 81.
g) Hiller, Joh. Ad., Vierstimmige Motetten und Arien. Leipzig 1776; I, 1; III, 1; IV, 23, 29.
h) Weeber, Joh. Chr., Sammlg. leicht. kirchl. Gesänge, Stuttgart 1858; I, 21.
i) Weeber, Joh. Chr., Kirchliche Chorgesänge. Stuttgart 1857; IV, 32.
k) Winterfeld, Der evang. Kirchengesang. 1843 ff.; III, 97, 103, 106.
l) Schneider, K. E., Das musikal. Lied. Leipzig 1863; III, 211, 212.
m) Reißmann, Aug., Das deutsche Lied. Kassel 1861; Nr. 30.
n) Reißmann, Aug., Allg. Geschichte der Musik; III, 47, 88.
o) Thouret, G., Abendmusik, ein Strauß alter Tänze. Musik am preußischen Hofe. Band 20. Leipzig 1906.
p) Kleine Clavierstücke nebst einigen Oden. 1. und 2. Teil. Berlin 1760. Birnstiel

q) Hillers Raccolta delle megliore Sinfonie di piu celebri Compositori ... Leipzig 1761—62.
r) Musikalisches Allerley. Berlin 1760. 3. Stück. Berlin, Fr. Wilh. Birnstiel.
s) A collection of symphonies and sonates by .... J. A. Hasse, J. G. Graun and C. H. Graun. (Ex. in London).
t) Latrobe, Selection of sacred music. London 1806—1826.
u) Ziehn, Bernh., Alte Klaviermusik. Hamburg, Hugo Pohle; das daselbst mitgeteilte Presto in B-moll ist eine Gigue, welche Emil Krause bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg herausgegeben hat; in Louis Köhlers »Les Maîtres du Clavecin« (Litolff, vol. I, 58) findet sie sich gleicherweise.
v) Marpurg, Krit. Briefe. Berlin 1760 ff. — Histor.-Krit. Beyträge. Berlin 1754 ff.
w) Hiller, Lieder und Arien aus (Hermes') Sophiens Reise. Leipzig 1779.
x) Gräfe, Sammlung verschiedener und auserlesener Oden ..... Halle 1737. 2. Auflg. 1740, 3. Auflg. 1743.
y) Marpurg, Neue Lieder zum Singen beym Clavier. Berlin 1756, Lange.
z) Berlinische Oden und Lieder. Leipzig, Breitkopf 1756. Zweyter Teil 1759. Dritter Teil 1763.
α) Geistliche, moralische und weltliche Oden ... ed. Marpurg. Berlin 1756.
β) Geistliche Oden, in Melodien gesetzt von einigen Tonkünstlern in Berlin. Berlin 1758.
γ) Herrn Professor Gellerts Oden und Lieder .... Leipzig, Breitkopf 1759.
δ) Zwölf Kindersonaten mit Liedern nach Graunschen Melodien. Berlin 1762.
ε) Musikalisches Vielerley. Hamburg 1777 (ed. Phil. E. Bach).
ζ) Sechs italienische Arien verschiedener Komponisten. ed. Hiller, J. A.; Leipzig 1778.
η) Sammlung kleine Clavier- und Singstücke. Leipzig 1774—76.
ϑ) Marpurg, Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo Lipsia 1757.
ι) E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Berlin 1871; Beilagen p. 105, 106, 107, 120, 136.
κ) Oden mit Melodien. 1. Teil Berlin 1753, 2. Teil ib. 1755. Birnstiel.
λ) Chr. G. Krause, Lieder der Deutschen mit Melodien. Berlin 1767—1768.

---

3. Johann Gottlieb Graun.

1. Sei Sonate per il Violino e Cembalo a sua altezza serenissima Donna Henrietta Carlotta, Duchesa di Sassonia, Giuliers, Cleve, Berga, Angria e Vestfalia etc. nata Prinzipessa di Nassovia Saarbruck, etc. etc: humilissamente dedicate da Giov: Amadeo Graun Direttore di Capella di S:A:S: il Duca di Sass: Merseburgo. — Nach Walther 1726 od. 1727 erschienen.
Exemplar: Berlin, KB.
2. Eight Sonatas for two German Flutes or Violins with a Bass for the Vcl. or Harpsicord. London, J. Walsh. (Stimmen).
Exemplar: London.
3. Six Concertos for the Harpsicord or Organ composed by Sigr. Graun &c. Agrell. Opera seconda. London, J. Walsh. s. a. (Stimmen).
Exemplar: London.

Mit einzelnen Werken ist Graun in folgenden Sammlungen vertreten:

4a) Sei sinfonie a otto stromenti, composte d'alcune famosi maestri cioè di Graun, Richter, Chalon, Zebro e Spangenberg. Amstelodamo, J. J. Hummel s. a. (1770?)
Exemplar: London.
b) A collection of symphonies and sonatas by J. A. Hasse, J. G. Graun and C. H. Graun. London, Walsh (1762). Stimmen.
Exemplar: London.
c) Hillers Raccolta delle megliore sinfonie delle piu celebri compositori ... Lipsia 1761—62.
d) Musikalisches Vielerley, von C. Ph. E. Bach. Hamburg 1770.
e) Auswahl vorzüglicher Musikwerke. Berlin, T. Trautwein 1825 ff.; VI, Nr. 17.
f) Riemanns *Collegium musicum*, Nr. 24—26. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
g) Musikalisches Allerley. 13. Stück. Berlin den 14. Februar 1761 (Fr. Wilh. Birnstiel).
h) Chr. G. Krause, Lieder der Deutschen mit Melodien. Berlin 1767—1768.
i) Oden mit Melodien. Erster Teil. Berlin, Birnstiel o. J. (1753).

Sach-Register.

Namen-Register.

(Aus der Bibliographie wurden nur die wichtigsten Namen aufgenommen.)